

PSYCHOPOETIK
BEITRÄGE ZUR TAGUNG
«PSYCHOLOGIE UND LITERATUR»
MÜNCHEN 1991

WIEN 1992

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 31
LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON
AAGE A. HANSEN-LÖVE

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)

REDAKTION DIESES BANDES

Aage A. Hansen-Löve

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Natascha Drubek-Meyer
Anton Sergl

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Susanne Desch

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München
Geschwister-Scholl-Platz 1, München (Telefon: 06-089-2180-3781)

DRUCK

Pannonhalmi főapátság
H-9090 Pannonhalma, Vár 1
Ungarn

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6853

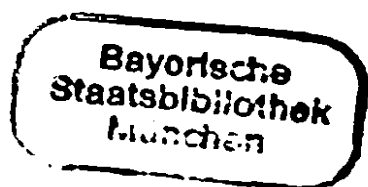
48 : 57 : 1

I N H A L T

Vorbemerkung	5
A. Hansen-Löve (München), Zwischen Psycho- und Kunstanalytik	7 •
W. Koschmal (Saarbrücken), Die 'befleckte Empfängnis' Solomonijas	15
W. Schmid (Hamburg), Zur Entstehung der Bewußtseinskunst in der russischen Erzählprosa	31 -
A. Thomas (Newark), A Russian Oedipus: Lacan and Puškin's "The Queen of Spades"	47 -
N. Drubek-Meyer (München), Gogol's Psychologik in den <i>Večera na chutore bliz Dikan'ki</i>	61
E. Naiman (Boulder), «Ne grešno li éto želanie?»: <i>Nakanune</i> , failure, and the psychopoetics of literary evolution	101
R. Grübel (Oldenburg), Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik und ihre Destruktion in der melancholischen Paraphrenie Vasilij Rozanovs	117
A. Hansen-Löve (München), Zur psychopoetischen Typologie der Russischen Moderne	195 -
I.P. Smirnov (Konstanz), Sadoavangard	289 -
D. Rancour-Laferriere (Davis), Why the Russian Formalists had no theory of the literary person	327
A. Flaker (Zagreb), Psiholožestvo	339
E. Greber (Konstanz), Subjektgenese, Kreativität und Geschlecht. Zu Pasternaks <i>Detstvo Ljuvers</i>	347

P.A. Jensen (Stockholm), Boris Pasternak als Ästhetiker im Sinne Søren Kierkegaards	399
R. Lachmann (Konstanz), Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa	439
T. Seifrid (Los Angeles), Literature for the Masochist: "Childish" Intonation in Platonov's later works	463
A. Zholkovsky (Los Angeles), The terrible armor-glad general line: A new profile of Eisenstein's poetics	481
R. Fieguth (Fribourg), Zur immanenten Subjektgenese in Vladimir Nabokovs <i>Zaščita Lužina</i>	503
A. Sergl (München), Katabasis als Metrofahrt	521
J.R. Döring-Smirnov (München), Gender shifts in der Russischen Postmoderne	557
V. Sorokin (Moskau), Zabyntovannyj štyr'	565
D. Prigov (Moskau), Tjaželoje detstvo, ili 20 strašnen'kich istorij	569

0



VORBEMERKUNG

Vom 7.3. bis zum 9.3.1991 fand am Institut für Slavische Philologie der Universität München eine Tagung zum Thema «Psychopoetik» statt. Dieses Symposium reiht sich ein in eine Serie von Tagungen, die in den letzten 10 Jahren zu folgenden Themen stattgefunden haben: "Intertextualität in der Literatur" (Hamburg 1982), "Theorie und Geschichte der russischen Erzählung" (Utrecht 1983), "Erinnern, Vergessen, Gedächtnis" (Wien 1984), "Mythos in der slawischen Moderne" (Hamburg 1986), "Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen in der slavischen Literatur" (Konstanz 1987) und "Jahrhundertwende und Epochenschwelle" (Oldenburg 1990).

Wie aus dem anschließend gedruckten Programm der Psychopoetiktagung hervorgeht, ist der Kreis der Tagungsteilnehmer und der Beiträger des Bandes nicht ganz identisch, d.h. einige der Autoren dieses Bandes konnten an unserem Symposium nicht teilnehmen, von anderen haben wir für diesen Sonderband keinen Text bekommen; in einigen Fällen wird in den nächsten Normalbänden des WSA das eine oder andere noch nachfolgen.

Abschließend sei an dieser Stelle der Deutschen Forschungsgemeinschaft für ihre großzügige Unterstützung für die Tagungskosten herzlich gedankt.

München, Mai 1992

A. H.-L.

Programm der Tagung "Psychopoetik", München, März 1991 Institut für Slavische Philologie

Donnerstag, 7.3.91

9.15 - 13.00 Uhr: (Diskussionsleitung A. Hansen-Löve)

1. Begrüßung und Einleitung (A. H.-L.)
2. R. Grübel (Oldenburg): "Psychologie - Wert - Norm"
3. A. M. Pjatigorskij (London): "Is myth 'pure' plot-structure without theme? - Or is 'pure' plot-structure a myth?"

15.00 - 19.00 Uhr: (Diskussionsleitung R. Lachmann)

4. I. Nolting-Hauff (München): Zur psychologischen und literarischen Verarbeitung kriegerischer Ereignisse: Der heilige Krieg im Rolandslied (mit aktuellen Parallelen)

5. **W. Koschmal** (Saarbrücken): "Die befleckte Empfängnis Solomonijas - Eine Hysterika-Erzählung des 17. Jahrhunderts"
6. **W. Schmid** (Hamburg): "Zur Entstehung der Bewußtseinskunst in der Russischen Literatur (Karamzin - Puškin - Lermontov)"

Freitag, 8.3.91

9.15 - 13.00 Uhr: (Diskussionsleitung R. Grübel)

1. **R. Lachmann** (Konstanz): "Dezentrierte Bilder: Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz 'Sklepy cynamonowe' und 'Sanatorium pod klepsydra'"
2. **A. Hansen-Löve** (München): "Neurose und Psychose als Modelle der poetologischen Typologie der Moderne"
3. **I. P. Smirnov** (Konstanz): "Avantgarde und Sadismus"

15.00 - 19.00 Uhr: (Diskussionsleitung A. Flaker)

1. **A. Flaker** (Zagreb): "Psicholožestvo (Antipsychologismus in der Russischen Avantgarde)"
2. **H. Schmid** (München-Amsterdam): "Die Reformulierung der aristotelischen Katharsis bei den russischen Formalisten und ihre Prüfung an Čechovs *Čajka* und *Višnevij Sad*"
3. **R. Fieguth** (Fribourg): "Zu V. Nabokovs Roman *Zaščita Lužina*"

Samstag, 9.3.91

9.15 - 13.00 Uhr: (Diskussionsleitung I. Smirnov)

1. **P. A. Jensen** (Stockholm): "Pasternak und Kirkegaard"
2. **B. Gasparov**: "Kategorija Večno Ženstvennogo v poëtičeskom mire Pasternaka (Pasternak i Frejdenberg)."
3. **E. Greber** (Konstanz): "Pasternaks 'Detstvo Ljuvers': Subjektgenese, Kreativität, Geschlecht"

15.00 - 19.00 Uhr: (Diskussionsleitung W. Schmid)

5. **R. Eshelman** (Hamburg): "Bewußtseinsverminderung in der sowjetischen Prosa der Brežnev-Zeit"
6. **R. Döring-Smirnov** (München): "Gender shifts in der russischen Postmoderne"
7. **A. Prigov, V. Sorokin** (Moskau): "Lesung"

Aage A. Hansen-Löve

ZWISCHEN PSYCHO- UND KUNSTANALYTIK**1. Analytik**

Die Analytik ist das eigentlich verbindende und verbindliche methodologische Prinzip der Psycho- und Kunsttheorie der Moderne (1880/90 bis 1930 bzw. nach dem 2. Weltkrieg). Gemeint ist hier die *Époque* der "Époché", also einer grundsätzlichen Distanzsetzung zum Objekt, das - auch wenn es eine adressierte Mitteilung ist (wie in der analytischen Praxis oder in der Kunst, in Geschichtsforschung oder Soziologie) - unter dem Gesichtspunkt seiner Systemhaftigkeit und Sprachlichkeit (als Phänomen der "langue") aufgefaßt wird.

Der Analytiker verweigert sich als Rezipient einer primär-gerichteten, appellativen Botschaft ("parole") und praktiziert die "frei- bzw. gleich schwebende Aufmerksamkeit" als analytisch-diagnostische Haltung. Dabei wird die Mitteilung nicht als referentieller Ausdruck einer Textthematik und eines pragmatischen Redeziels ("Geschichte", "fabula", also der Identifikations-Appell) aufgefaßt; der Analytiker richtet seine Aufmerksamkeit auf die Signifikanten - was mit jener poetologischen Grundhaltung identisch ist, die Jakobson als "Einstellung auf den Ausdruck" ("ustanovka na vyraženie") bezeichnet. Dabei werden die bedeutungsschaffenden Äquivalenzstrukturen sichtbar (also das im engeren Sinne das Wortkünstlerische), ohne dabei gleich und unmittelbar sinn- und interpretationserzeugenden Schreib- und Lesarten abzuleiten. Jedes Analytische wäre somit - in Kunst wie Wissenschaft - ein vorläufiger *Interpretationsaufschub*, die Chance zur Differenz und damit zur Wahrnehmung des Anderen: "audiatur et altera pars"...

Der analytische Hörer nimmt gleichsam die Position des Vorbewußtseins gegenüber dem Diskurs des Analysanten ein, der solchermaßen unter der Perspektive primär-ästhetischer Distanz zum Poetischen geöffnet wird. Linearität, perspektivische Motivationsstrukturen, Aktualisierungen u.a. Merkmale der "narratio" werden *denarrativisiert*. Dadurch wird einerseits - um mit W. Schmid zu sprechen - die Geschehensstufe, also die Phänomenalität des Ereignishaften rekonstruierbar (und das bis hin zur Urszene); andererseits wird die Präsentation der Erzählung als verbalisierter Diskurs (also gewissermaßen der Idiolekt, der "skaz", die stilistische Verbalisierung etc.) entblößt. Auf diese Weise wird die Versklavung dieser Signifikanten an die direkt thematisierbare Motiv- und Ereignisreferenz gelöst oder jedenfalls gelockert. Dadurch kann der Analytiker die an der Textoberfläche vorgegebenen Motivationen und Ereigniskatego-

rien ihrer kausal-genetischen Unbedingtheit entledigen, so daß alternative Motivationen und Wertungen der Situation bzw. des psychischen Systems möglich werden. Ähnliche Prozesse der Denarrativisierung konnten wir anlässlich der Hamburger Tagung im Falle der *Mythopoeik* beobachten, führt doch eben diese Denarrativisierung, Defiktionalisierung eines Erzähldiskurses (in der Kunst wie in der Psychotherapie) zu seiner Remyth(olog)isierung.

2. Das Nichtverstehen

Die Analytik führt in einer primären (also verfremdenden) Sicht des gebotenen Diskurses zu einem heuristischen Nicht-Verstehen(-Wollen), also zu einer Identifikations- und Interpretationsvermeidung, die vom Mitleid heischenden Sprecher-Erzähler als Liebesentzug gedeutet wird. Er fordert vom Zuhörer-Arzt eine Anteilnahme, die dieser nur um den Preis einer unkontrollierten Gegenübertragung zustandebrächte. Genau diese Fiktions- und damit Identifikationsverweigerung kennzeichnet das Analytische in der modernen Kunst ebenso wie in der Psychologie.

Die Vermeidung des Primärappells, die Zurückweisung einer direkten Involvierung in die "Mitleidsmaschine" - genau das war aber auch im Vorgriff auf die Moderne das konstruktive Hauptmotiv der Erzählungen Dostoevskijs - man denke nur an Devuškin als impotenten Pseudoerzähler oder an den am Erotischen scheiterenden Mitleidsbruder der "Weißen Nächte": Eben diese fundamentale Beleidigung des dräuenden, ja apokalyptischen "tua res agitur" einer Droh- oder Froh-Botschaft - all das lädt der Analytiker auf sich, um durch das absichtsvolle Nicht- oder Mißverstehen im Geiste der alten sokratischen Maieutik die richtigen von den falschen Aporien, die fruchtbaren von den furchtbaren Unwegsamkeiten zu scheiden. Wer auch nur mit dem kleinen Finger in die Mitleidsmaschine gerät, den verschlingt sie mit Haut und Haar. Und war nicht der gesamte prämoderne Realismus eine solche Apparatur der Anteilnahme, des Identifikationspathos, dem die großen Überwinder des Realismus schon im 19. Jahrhundert die Projektion einer echten, umfassenden, vitalen Erotik entgegensetzen wollten - Tolstoj wie Dostoevskij?

Der analytische Verzicht ist aber nur ein temporärer, d.h. er dominiert die Primärphase der Kommunikation, die normalerweise auf direkte Anteilnahme, auf unmittelbare Primäreffekt orientiert ist. Es ist quasi die Ästhetizität des Phänomenalen - auf den "ersten Blick", die Welt des "prima vista". In einer sekundären Bearbeitung der Rede des Analysanten werden die Hinter- oder Untergründe des psychischen Systems (Sprache) und der Diskursführung (Redetaktik etc.) reflektierbar. Der "epochale" Akt der Distanzsetzung wird einerseits durch den noetischen Lustgewinn des Verstehens kompensiert (überkommt einen das Einleuchten doch immer blitzartig), andererseits durch die Alterierung der Blick-

richtung des Analysanten auf sich selbst. Das "Neu-Sehen" - sowohl sensitiv als auch reflexiv - ist ja auch in der gesamten Ästhetik der Moderne das eigentliche Ziel des Kunst-Denkens ("chudožestvennoemyšlenie").

Im Falle der Kunstanalytik befindet sich der Analysant sowohl fiktional "im Text" (er ist als Mitspieler "im Bilde") als auch außerhalb - als angesprochener, oft angerufener Leser: Insoferne ist er Analysand und Analysant in einem. Da der Diskurs des Kunsttextes ja nicht als Symptomtext für den Autor und seine "biographische Persönlichkeit" sprechen kann - wenngleich das in einer ersten Phase der Literaturanalytik gerade durch Freud initiiert wurde - ist er nicht das adäquate Objekt einer analytischen Bearbeitung: Denn das Kunstwerk muß ja nicht geheilt werden, es ist sowohl unheilbar als auch heillos. Insoferne wird der Kunsttext zum analytischen *Medium*, das der Leser - Objekt und Subjekt einer Analyse in einem - in jeder Hinsicht "durchmacht". Einerseits ist der Kunsttext auf den Leser gerichtet, um diesen analytisch oder synthetisch (also botschafthaft-hermeneutisch) zu "therapieren" oder zumindest zu "diagnostizieren"; andererseits ist derselbe Leser Subjekt der Analyse insoferne, als er den Kunsttext symptomatisch oder paradigmatisch auffaßt: Im ersten Fall als Index für eine perspektivisch vermittelte Position in der Kommunikationswelt des Autors bzw. seiner Substituten; im zweiten Fall als semantisches Modell der Welt des Textes (bzw. der psychopoetischen Welt), die es zu rekonstruieren gilt. Vergessen wir aber nicht, daß in der Psychologie wie in der Kunst und Kultur eine jede Rekonstruktion - so seltsam das angesichts ihres scheinbar restaurativen, konservativen Charakters klingen mag - daß eine jede Rekonstruktion nur um den Preis der Destruktion zu haben ist: Auf der Strecke bleibt in jedem Fall der "status quo" des Betrachters.

3. Psycho-Analytik und Kunst (-Analytik)

Die in der psychoanalytischen Therapie praktizierte Technik der "freien Assoziation" (bei der Darstellung von Träumen etwa) bildete für eine diskursorientierte Moderne (hier vor allem für die Surrealisten der 20er und 30er Jahre) eine direkte Analogie zu ihrer eigenen Praxis der "écriture automatique" - oder jedenfalls jener Techniken des "stream of consciousness", die in der Prosa von Tolstoj bis Joyce und darüber hinaus an die Stelle des Widerspiegelungsrealismus einen psychischen Wahrnehmungs- und Assoziationsrealismus setzen sollte. In der "freien Assoziation" versetzt sich der "Patient in die Lage eines aufmerksamen und leidenschaftslosen Selbstbeobachters" (Freud, XIII, 214) und vollführt damit eben jenen Akt der "Selbstbetrachtung", den Ejchenbaum am Beispiel der Tagebücher des jungen Tolstoj als V-Verfahren des "samonabljudenie" diagnostiziert und für sein Literaturmodell instrumentalisiert (B.M. Ejchenbaum, *Molodoj Tolstoj*).

Die relativ heftige Abwehr der Modernismen durch Freud ebenso (in seinem Verhältnis zu den Surrealisten) wie - nicht weniger schlimm - bei Jung (vgl. sein so erschreckend banales Werk über *Das Unbewußte und die Kunst*) gibt jedoch zu denken: Wie kann man in einer "Disziplin" als Avantgardist vor - und vorausdenken und zugleich in einer anderen - also der Kunst - so retrograd auftreten: Freuds vielfache Beteuerungen, von der Kunst - insbes. von der Dichtung und besonders von der Musik nichts zu verstehen, war ja nicht eine bloße "captatio benevolentiae", es war ja auch eine Wahrnehmungsverweigerung - Doderer würde von einer "A p p e r z e p t i o n s v e r w e i g e r u n g" sprechen: Denn wenn der Analytiker (oder sein Klient) sagt, er kann etwas nicht verstehen, dann meint er doch - so redet er es ja auch den Klienten ein - dann will und soll er es auch nicht verstehen, dann wird es eigentlich abgelehnt. Denn in der Analytik bedeutet nicht verstehen - nicht für wahr haben wollen, ausklammern, ausscheiden, verdrängen.

So lesen wir etwa in Freuds Schrift zu Michelangelos "Moses"-Statue wörtlich (also analytisch): "Ich schicke voraus, daß ich kein Kunstkenner bin, sondern Laie. Ich habe oft bemerkt, daß mich der Inhalt eines Kunstwerkes stärker anzieht als dessen formale und technische Eigenschaften, auf welche doch der Künstler in erster Linie Wert legt. Für viele Mittel und manche Wirkungen der Kunst fehlt mir eigentlich das richtige Verständnis." (Freud, "Der Moses des Michelangelo", X, 172). Dieses Defizit ist freilich differenziert: An der Spitze des Nicht-Verstehens (also der Verneinung) steht wie gesagt die Musik und die "formale Seite" der Literatur (von Lyrik ist bei Freud so gut wie nie die Rede - auch hierin ist er ein Kind des positivistischen 19. Jh.s), dann kommt die Literatur - womit eben narrative Genres gemeint sind und vor allem die Plastik (weitaus weniger die Bildkunst). Warum liebte Freud so sehr die Plastik? War das - um Freud auf Freud zu bringen - eine sublimierte Form der anal-sadistischen Inklination (vgl. G. Deleuze zu Sacher-Masochs *Venus in Pelz*) - oder bloß das, was Jakobson an Puškins Vorliebe für Plastik interessierte ("Auf nach Carskoe selo!"). Freud hatten es die kleinen Terrakotten angetan, welche er leidenschaftlich sammelte - als Stein oder Ton gewordene Idole seiner eigenen metapsychologischen Mythologie.

Das Nichtverstehen der Musik macht Freud eingestandenermaßen ihr gegenüber auch genußunfähig, weil er eben keine "Inhalte" ablesen kann - und weil eben die nackte Präsentation der Signifikanten quasi die ästhetische Urangst auslösen würde - jenen "drevnij užas" ("terror antiquus"), den gleichzeitig die Symbolisten in Rußland (allen voran Ivanov) beschworen, wenn es um den Blick der Artemis-Astarte ging - also des personifizierten Erotischen Prinzips, das sich dem forschenden Blick des Dozenten als leibhaftiger Thanatos medusenhaft präsentierte.

Auch Jean Starobinski bemerkt die mehr als zurückhaltende Einstellung Freuds zur Kunst und zitiert einen weiteren erstaunlichen Satz, der an diese Stelle paßt. Für Freud ist nach eigenen Worten "die Kunst fast immer [warum - fragt sich hier - fast?] harmlos und wohltätig, sie will nichts anderes sein als Illusion. Außer bei wenigen Übergriffen ins Reich der Realitäten" (I, 588; vgl. Jean Starobinski 1973, 98), deren Sache Freud nicht müde wird zu vertreten, wenn er das Hohe Lied des Realitätsprinzip und seiner Göttin - der *Ανάγκη* - anstimmt. Da wo die Kunst anfängt, den Sinn zu verweigern, aus der Sphäre des Phantasierens heraustritt, wie sie dies ganz massiv in der Moderne tut - verliert sie für Freud ihre fiktionserzeugende Funktion als ersatzweise Wunscherfüllung, jenes Spielerische der Eingeborenen einer archaischen oder narzißtischen Welt. Das Scheitern dieser Illusion angesichts der strengen Ananke steht somit am Ursprung der Kunst, ja der ganzen Kultur.

Deutung bedeutet für Freud grundsätzlich das Herausfinden von "Sinn und Inhalt des im Kunstwerk Dargestellten" (ibid., 173). Die scheinbare Absenz dieses Inhaltlichen in der Musik (und sagen wir es gleich dazu: auch in der Poesie) macht diese deutungs- und daher letztlich bedeutungslos - wir erinnern uns hier an die Musikverachtung Musils, der die kollektive Aufregung in der Oper angesichts der mehr als fragwürdigen Libretti nicht verstehen will: auch eine Verweigerung sich mit etwas zu identifizieren, das im Zustand unsublimierter, also unerlöster Materialität - und sei es des schönsten Klingens - verharret.

Die Ratlosigkeit des Kunstbetrachters Freud angesichts der Inhalts- und damit Be-Deutungsleere der "reinen Künste" steht somit in befremdlichem Gegensatz zur Wirkung seiner sprachpsychologischen Ideen, die eben den Blick für die reinen Signifikanten des Künstlerischen - wie wir ihn bei Lacan finden - ermöglicht hat. "Die ästhetische Würdigung des Kunstwerks sowie die Aufklärung der künstlerischen Begabung kommt [...] als Aufgabe für die Psychoanalyse nicht in Betracht" - lesen wir in Freuds "Kurzem Abriß der Psychoanalyse" (XIII, 425). Der Künstler bleibt das Rätsel und S k a n d a l o n d e r P s y c h o a n a l y s e schlechthin - er ist eine strukturelle Weiblichkeit, die sich in die sublimen Bildungswelt allegorischer Museen verirrt hat: Und hier haust eben das eigentlich Hermetische - hinter den hermeneutischen Repräsentationsbauten mit ihren Karyathiden, denen Andrej Belyj in seinem Petersburg-Roman ein Denkmal gesetzt hat.

Nicht umsonst liebte Freud - neben der Plastik - die Architektur, in deren Rahmen man - von Allegorie zu Allegorie schreitend - straflos in die Archäologie regredieren konnte. Dagegen kommt Panik auf angesichts der Deutungsverweigerung des Künstlerischen selbst, dem Freud bebend entgegenhält: "Das Werk muß doch diese Analyse ermöglichen, wenn es der auf uns wirksame Ausdruck der Absichten und Regungen des Künstler ist.." (X, 173).

Die erwähnte Abwehr Jungs gegenüber der Moderne insgesamt - jedenfalls aber gegenüber jeglicher Avantgarde - muß hier nicht eigens vorgeführt oder begründet werden. Überdeutlich ist auch hier die Angst vor dem destruktiven Potential der autonomen Kunst, wie sie Jung in der Moderne insgesamt verkörpert sieht. Daß er den Triumph seiner Archetypologie in den archaischen Bestrebungen der Mythopoetik in eben dieser Moderne nicht sehen konnte oder wollte, gehört zur oben erwähnten Tragikomik des "blinden Sehers"; dessen Verweigerung hatte jedoch in einem solchen Maße System, daß er eine Sehweise - eben die der Analytik - aus dem im engeren Sinne Ästhetisch-Künstlerischen Bereich unbeabsichtigt zum methodologischen Prinzip der gesamten Humanwissenschaften in und seit seiner Zeit verdrängt hatte.

Während wir also auf der einen Seite **A n a l o g i e n** und **H o m o l o - g i e n** innerhalb des Gesamtprojekts der Analytik - und somit der Moderne - beobachten (vom Sprachcharakter des Unbewußten bis hin zum Paradoxon einer zugleich sinnlichen wie abstrakten Natur des kreativen Kunst-Denkens...), während also in unseren Untersuchungen auch dieser Tagung die Übereinstimmungen zwischen Psycho- und Poetologie vorherrschen werden, sollte einleitend doch auf die grundlegenden - schon bei Freud angelegten - Differenzen hingewiesen werden, - auf Unterschiede, die gewiß weder gegen die Psychologie noch gegen die Poetik sprechen - im Gegenteil: Freuds fundamental aufklärerisches Pathos, das sich in seiner Analytik manifestiert, strebte nach der erwähnten Entnarrativisierung, Entmetaphorisierung, Entsymbolisierung - nicht aber (wie Jung und die Synthetiker) zur Entdeckung ontologisch-essentieller Grundstrukturen, die thematisierbare und katalogisierbare Größen abgeben: Freuds Akt der Dekouvrierung zielt auf eine Entmythologisierung der Überbau-Techniken, welche die "hohen Ideen" (hier sehen wir eine entscheidende Parallele zum Tolstojschen V-Prinzip) auf primitive oder jedenfalls bescheidenere Beweggründe reduzierte. Hier trifft er sich mit dem analogen Verfremdungs-pathos der Moderne, besonders aber der futuristisch-formalistischen Avantgarde. Und doch: Freud konnte das nicht sehen, Jung bekam einen roten Kopf angesichts des "Ulysses" etc.

Daher sollten wir uns - wie in der Einladung zu dieser Tagung formuliert - primär auf die Homologie zwischen Institutionen und Methoden einer Epoche konzentrieren. Gemeint sind damit eben nicht die kausal-genetischen Bezüge zwischen psychologischen bzw. pathologischen Befunden und ihrer Auswirkung im Kunsttext; vielmehr geht es um die Frage der Transformation solcher psychogener Ausgangsstrukturen im Poetischen, nach den typologischen Gemeinsamkeiten etwa zwischen dem dreiteiligen psychischen System und einem entsprechenden Textmodell, in dem das Unbewußte durch die wortkünstlerischen Strukturen, das Ich-Bewußtsein durch das narrativ-diskursive Prinzip und das Über-Ich durch intertextuelle Kulturverflechtungen des Textes repräsentiert sind.

Zur psycho-poetischen Gemeinsamkeit gehören des weiteren solche scheinbar so einfältige Errungenschaften des Analytischen wie die Technik des W ö r t - l i c h n e h m e n s - jenes "doslovnœ ponimanie", aus dem kreative Texte ebenso geschrieben wie gelesen werden. So wäre das Psychopoetische einer Philologie jenes Prinzip des Wörtlichnehmens alles Sprachlichen, das sich hinter den vielfach über- und auch abgetragenen Bedeutungen verbirgt. Analytisches Wörtlichnehmen tritt an die Stelle des verständnisinnig nickenden Ernstnehmens hermeneutischer Hörerschaft. Denn das Wörtliche fördert vielleicht weniger den Ernst des Lebens als seinen Witz. Nebenbei bemerkt: der Meister des satirischen Wörtlichnehmens - Hašek's Švejk - verkörpert eben die hier gemeinte Subversion.

Eine andere Gemeinsamkeit ist die Entdeckung des Unbewußten als ewiger Hort des Urigen: "Den Inhalt des Unbewußten" - so Freud - "kann man einer psychischen Urbevölkerung vergleichen" (Freud, "Das Unbewußte", X, 294), deren Rituale und Sprachmagie - so ließe sich fortsetzen - auch der moderne Mensch repetiert und aktualisiert. Das A r c h a i s c h - P r i m i t i v e des modernen "Sprach-Denkens" in der Kunst folgt dem gleichen Typus. Der Unterschied liegt freilich in Zielsetzung und Status dieser Archaisierungsprozesse: Die "restitutio ad integrum" als Ziel der Kunst - besonders der Moderne (Wiedergewinnung der Unmittelbarkeit) - findet ihre Entsprechung im Reparationstrieb der Neurotik u n d Psychotik, die einen Urzustand der Einheit von Es und Ich - Psyche und Realität rückgewinnen will - aben aber durch R e g r e ß. In der Kunst wird der Regreß - zum P r o g r e ß umgedeutet, der D e f e k t zur Perfektion, der Mangel zur Macht. Im Gegensatz zu den Psychopathien ist die Kunst für Freud die "nicht-zwanghafte, nicht-neurotische Form der Ersatzbefriedigung: der Zauber der ästhetischen Schöpfung rührt nicht von der Wiederkehr des Verdrängten her", sondern von einer Versöhnung zwischen Lust- und Realitätsprinzip (P. Ricœur, *Die Interpretation*, 1974, 172f.).

Nach Freud schafft der Dichter eine "Spielwelt" ("Der Dichter und das Phantasieren", VII, 211-223), die er gleichwohl "ernst nimmt". In der Phantasie bzw. im Tagtraum wird ein Ersatz für die Realität geschaffen. Im Roman erfährt das Ich seine fiktive Geschichte (VII, 220). Schon an diesem Punkt wird deutlich, daß Freud den ästhetischen Lustgewinn als eine Art Entladung und Entlastung sieht (vgl. seine Theorie des Lachens), letztlich als eine Ableitung sexueller Wünsche im Sinne der Sublimierung (VIII, 209f.). In diesem Sinne ist das Kunstwerk "Symptom und Kur zugleich" (Ricœur, *ibid.*, 183); umgekehrt aber ist zu sagen, daß die Psychoanalytik jeweils Symptom jener Kunst und Kultur ist, der sie zeitlich jeweils angehört, indem sie diese ebenso diagnostiziert wie zum Ausdruck bringt.

Wenn also Neurose und Psychose nach Freud Ausdruck der "Rebellion des Es gegen die Außenwelt" sind - also eine Unfähigkeit, sich der realen Not, der Anangke, dem Realitätsprinzip anzupassen (XIII, 365; *ibid.*, 47) - so geht es der

Kunst (in der Moderne) um den Anspruch, das Realitätsprinzip zu destruieren oder jedenfalls zeitweilig außer Kraft zu setzen, um an seine Stelle das Kunstprinzip zu installieren. Dieses wirkt freilich nicht mehr als Illusion, schafft keine Fiktionswelten, die unter den augenzwinkernd vorangesetzten Anführungszeichen des großen "Als Ob", die platonische Kunst-Lüge perpetuieren: Von nun an wird es eine Kunst sein, deren "künstlerische Realität" Anspruch auf eine ebensolche Evidenz, also auch Glaubwürdigkeit erhebt, wie die "psychische Realität" in der analytischen Praxis - und weit darüber hinaus: Liefert sie doch dem Einzelnen eine Daseinsberechtigung - jenseits aller Menschenrechte - die nur um den Preis schwerer Erkrankung der institutionalisierten Realität geopfert werden kann.

Walter Koschmal

DIE 'BEFLECKTE EMPFÄNGNIS' SOLOMONIJAS**Zur künstlerischen Gestaltung einer russischen
Barockerzählung****1. Die "Povest' o besnovatoj žene Solomonii" als Hysterika-
erzählung**

Die Erzählung von der besessenen Frau Solomonija aus dem 17. Jahrhundert handelt von der Versagung, von der "Nichterfüllung eines jener ewig unbezwungenen Kindheitswünsche" (Freud III 1975, 335). Bei Solomonija resultiert er aus der "gewöhnlichen sexuellen Attraktion von Vater und Tochter". Die Heldin flieht und verdrängt diesen Wunsch. Sie ist damit der Deformation, der Spaltung ausgesetzt. Doch in dieser hysterischen Neurose drängt sich das abgewiesene Stück Realität (Freud III 1975, 360) immer von neuem dem Seelenleben auf. Die versagte Realität erfährt durch die Phantasiewelt einen Ersatz: Zunächst folkloristisch-dämonischer, sodann religiös-heiliger Natur gewinnt diese Phantasiewelt Macht über die neurotische Heldin.

Die Religion ersetzt Solomonija am Ende ihren biologischen Vater durch einen geistlichen. Aus ihrer Sicht wird die Heldin schließlich dadurch geheilt, daß sie ihren Vater und alle anderen Männer hinfert meidet. Doch damit raten die ihr in Visionen erscheinenden Heiligen Theodora sowie die Narren in Christo (jurodivye) Prokopij und Ioann zu nichts anderem als zur Verankerung der Neurose. Diese begnügt sich - nach Freud (III 1975, 360) - damit, "das betreffende Stück der Realität zu vermeiden und sich gegen das Zusammentreffen mit ihm zu schützen".

Der Text liefert so letztlich - nachdem er den einen Realitätsersatz, jenen der Wasserdämonen verworfen hat - nur einen anderen Realitätsersatz. Von Heilung kann nur in diesem religiösen Sinne die Rede sein. Doch die vom Text angelegte psychoanalytische Sicht entlarvt beide Realitäten, beide Diskurse als Phantasiewelten und bloße Ersatzrealitäten. Auch die Religion läßt Solomonija in ihrer Neurose zurück.

Solomonija verdrängt Erinnerungen an frühere Erlebnisse, die in ihrem Fall, also bei Hysterie, immer sexueller Natur sind. In der Regel wird - nach Freud - kindliche autoerotische Befriedigung verdrängt. Hysterische Symptome sind Abkömmlinge solcher Erinnerungen. Sie sind immer Ausdruck einer Wunsch-erfüllung (Freud VI 1971, 192). "Autoerotische Befriedigung" (Freud VI 1971,

201) kehrt im hysterischen Anfall wieder. Hysterie weist aber häufig Symptome auf (Freud VI 1971, 74), die "oft aus rezenten Erlebnissen herkommen". In unserer Erzählung wird die Hochzeitsnacht zum Auslöser für den aktuellen hysterischen Anfall.¹

2. Kulturspezifische Diskursmodi

Die Geschichte Solomonijas läßt sich auf drei Arten lesen: zum einen als folkloristischer Text, sodann als religiöser und schließlich als psychoanalytische Fallstudie. Nur in den ersten beiden Fällen handelt es sich um literatur- und kulturspezifische Darstellungsmodi der Zeit des späten 17. Jahrhunderts. Der Textinhalt wird also einerseits in der Bildsprache der Volksliteratur, andererseits in jener der religiösen Literatur wiedergegeben. Die diesen Diskursen zugrundeliegenden Ideologien werden jedoch bereits deformiert. In den Vordergrund rückt damit die psychoanalytische Lesart des Textes.

Im folgenden gilt es somit, den Text knapp in den beiden relevanten Bildsprachen oder Diskursmodi mit den signifikanten ideologischen Transformationen in jedem einzelnen darzustellen.

2.1 Folkloristischer Diskursmodus

Gleich zu Anfang des Textes dringt ein Luftwirbel ("vichor") in das Brautgemach der soeben Verheirateten ein. Er bewirkt die ungewollte dämonische Schwangerschaft der Heldin Solomonija.

Den 'Luftwirbel' charakterisiert folkloristisch gesehen sowohl das Merkmal des Unreinen (des Teufels) als auch der Hochzeit, die der Teufel im Wirbel mit der Hexe hält. Die Heldin und Braut und nicht - wie gewöhnlich in folkloristischen Texten (Levinton 1976, 319) - der Mann sieht sich bei ihrem Übergang in die "andere Welt" ("inoj mir") des Mannes bzw. Todes bzw. Teufels einer besonderen Gefahr ausgesetzt: Tatsächlich läßt sich auch ein Drache, eine Schlange in ihr nieder. Immer wieder wird Solomonija von nun an in den für die Initiation typischen Zustand vorübergehenden Wahnsinns bzw. Todes versetzt, immer wieder wird sie fast tot aufgefunden.

Mit dem Hochzeitsmotiv verbindet sich ein anderer Prototyp der Heldin, die Rusalka, die Seele eines - wie Solomonija ungetauften heiratsfähigen Mädchens. Rusalki, Nixen, sind Produkte unreiner, verkehrter Hochzeiten, für die unser Text ein Beispiel gibt. Rusalka und Braut agieren gleichermaßen als Mediatoren: zum einen als Mittler zwischen Menschen und übernatürlichen Wesen, zum andern als Mittler zwischen Leben und Tod. Der Rusalka dient der Aufenthalt im Wasser - ähnlich Solomonija, die immer wieder von den Wasserdämonen in ihr Reich verschleppt wird - als das Medium, das die Verbindung zu übernatürlichen

Wesen herstellt. Das Wasser gilt als unreiner Aufenthaltsort.

Die Besessenheit Solomonijas rührt aus dieser Sicht daher, daß sich ein Dämon in ihr niedergelassen hat. Ihr Schreien ist jenes der "klikuša", einer Nervenkranken. Das hysterische Beben wird von den "trjasavicy", den Töchtern des Teufels, nur bei jenen hervorgerufen, die gegen den Ritus verstoßen haben. Über Solomonija erfahren wir, daß der Grund ihrer Besessenheit in der von einem betrunkenen Popen nur zur Hälfte durchgeführten Taufe liegt.

Solomonijas Beispiel wird in der Erzählung jenem der folkloristischen Prototypen der "klikuša", der Braut des Hochzeitsbrauchtums und der Rusalka entgegengesetzt. Eine "klikuša" ist Solomonija ohnehin nur in bezug auf einige wenige Motive (zum Beispiel Schreien, krampfartige Anfälle bei der Liturgiefeier, Aufblähen des Bauches usw.). Doch kann s i e den Namen dessen, der ihr Böses gewünscht und damit dem Dämon Tür und Tor geöffnet hat, nicht heraus-schreien: Sie selbst ist es, die die Dämonen sich aggressiv gegen sie wenden läßt. Diese Dämonen sind bereits verinnerlicht.

Die Rusalka lockt den Mann mit erotischen Mitteln in ihr Reich des Wassers, wo allein sie Macht über ihn gewinnen kann. Sie verfolgt dabei das Ziel, die im Leben nicht vollzogene Hochzeit doch noch zu verwirklichen. Solomonija dagegen sucht die Hochzeit rückgängig zu machen. Am Ende raten ihr die Heiligen dringend zu einem Leben ohne Männer.

Der heilige Narr Ioann schneidet beim abschließenden Exorzismus - ebenso wie in der Byline von der Hexe Marinka - die Schlange, die Dämonen aus Solomonijas Bauch und vermag so ihre Besessenheit in der Rolle des Wunderheilers, des "znachar" nicht in der des Heiligen - rückgängig zu machen. Diese dennoch christliche Initiation kehrt die erste, mythisch-heidnische des Eindringens des Dämons um. Diese neue, säkularisierte Form eines siegreichen Bestehens des Drachenkampfes² hat vieles von der "Heilung"("iscelenie") der Zauberer, vor der die heilige Theodora die besessene Solomonija in einer Vision warnt.

Der folkloristische Darstellungsmodus liefert eine kohärente, logische Lesart des Textes, bei der in dieser knappen Darstellung freilich vieles unerwähnt bleiben muß.

2.2. Religiöser Darstellungsmodus

Als Teil der Vita Prokopij's basiert die ganze Erzählung auf den schematischen Elementen der Wundererzählung (čudo), einer nicht zusammengesetzten Gattung der altrussischen Literatur. Auch das mit dieser Erzählung gegebene Exempel dient der Belehrung, hat - so der Erzähler in der Vorbemerkung - "dušepolezno" zu sein. Zunächst seien die religiösen Diskurselemente im Text herausgestellt, sodann soll ein Vergleich mit der biblischen Besessenenerzählung von Legion

aus dem Markus-Evangelium (V, 1-20) erneut die Destruktion des religiösen Diskurses verdeutlichen.

Als Untergattung der Vita kommt dem Text eigentlich die Aufgabe zu, den vorgestellten Heiligen zu erklären, hier also Prokopij. Freilich legt der Text nahe, daß Solomonija selbst in die Rolle einer - in Rußland so seltenen, in Viten gänzlich fehlenden weiblichen Heiligen schlüpft. Sie ist es, die wiederholt Visionen der heiligen Theodora, der Gottesmutter und der beiden heiligen Narren erlebt. Sie ist es, die ihren Körper von Dämonen quälen läßt, ohne der Versuchung nachzugeben und den Teufel - wie von diesem gefordert - als Vater anzuerkennen. Ihre Besessenheit erfährt freilich eine gänzlich andere Motivierung als jene des heiligen Isakij aus der Nestorchronik, den gleichfalls "junge Männer" heimsuchen: Nur übermäßiger frommer Asketismus läßt Isakij zum Opfer dieser Dämonen werden.

Grund für die Besessenheit Solomonijas sind ihr Vater, also der Pope Dimitrij sowie ihr Ehemann: Letzterer verläßt sie, als er ihre Besessenheit erkennt. Der Vater läßt sie wiederholt alleine bei den Dämonen zurück. Jener Pope, der sie einst taufen sollte, führte den dazu notwendigen rituellen Akt nur zur Hälfte aus. In diesem Verstoß gegen das religiöse "Gesetz" ("zakon"), als dessen Repräsentant auch ihr Vater agiert, zu dem sie immer wieder zurückkehren will, liegt die eigentliche Wurzel ihrer Besessenheit. Der Vater, die Männer verschulden sie letztendlich.

Frauen sind es, die Solomonija retten: zunächst die Mittlerin schlechthin zwischen Menschen und Gott, die "bogorodica", die Gottesgebärerin. Sie ist das Gegenbild zu Solomonija, die fortwährend Teufel gebiert. Werden der "Aller-reinsten" und "Unbefleckten" die Höllenqualen auf ihrem 'Gang durch die Hölle' - in der Apokryphe "Choždenie Bogorodicy po mukam" ("Der Gang der Gottesmutter durch die Qualen") - nur gezeigt, so erleidet die befleckte Teufelsgebärerin sie an ihrem eigenen Leib: In beiden Texten tönt lautes Geschrei, wird 'Qual' zum Leitmotiv auf beider Weg. Werden die Sünder an einen mit Haken versehenen eisernen Baum an ihren Zungen aufgehängt, so hängen die Dämonen Solomonija an die Decke und beschweren ihre Brust mit einem Mühlstein. Doch in beiden Texten siegt das Erbarmen der Gottesmutter: Geistliche und die heiligen Narren heilen - aus der Sicht der Religion - Solomonija von ihrem Leiden. Dieser bleibt am Ende nur die christliche Alternative eines Lebens ohne Männer.

Die Heilung des Besessenen durch Jesus im Markus-Evangelium (V,1-20), der Kampf mit Legion, bei dem schließlich die zahllosen Dämonen am Ende in die Schweine einfahren, endet nicht anders.³ Doch folgt man Jean Starobinskis (1976) Analyse des biblischen Textes, so weicht die religiöse Lesart der russischen Erzählung nachhaltig ab.

Natürlich verraten die Besessenen in gleichem Maße die "Zeichen der (...) Verneinung" (Starobinski 1976: 111), die Schreie (die Sprachlosigkeit), die

Nacktheit, das Außer-Sich-Sein und die Isolation von der Gemeinschaft. Doch die Besessenheit der russischen Frau unterscheidet sich wesentlich von jener des Mannes in der Bibel.

Im Kontext des religiösen Diskurses werden zweifellos beide geheilt. Die pluralen Mächte der Dämonen (Starobinski) werden von dem einen Jesus ausgetrieben. Doch in der russischen Erzählung bleibt Solomonija dennoch krank. Anders als ihr biblischer Prototyp darf sie nicht, zu alter Identität gekommen, zu den Ihren zurückkehren, mit ihnen Umgang pflegen, in ihrem Haus leben. Gerade das wird ihr untersagt. Warum aber?

Anders als der biblische Mann bleibt die russische Frau psychisch krank: Die Neurose verläßt sie nicht. Solomonija meidet auf den Rat Heiliger hin nur das ihr gefährliche Stück Wirklichkeit, also die Männer, eine mögliche Hochzeit. Ihre Individualisierung, die Förderung ihrer speziellen Eigenschaften - wie sie Starobinski für den biblischen Besessenen konstatiert - ist bei ihr gerade nicht abgeschlossen. Sie findet nur zu religiöser, nicht zu persönlicher Identität. Die Norm der Vita und Wundererzählung verlangt auch nur das religiöse Wunder, nicht die tatsächliche psychoanalytische Heilung.

Anders als in der Erzählung über Legion stehen sich Besessenheitszustand und Zustand nach der Heilung auch nicht - wie Starobinski (1976, 110) dies formuliert - als "genaues Gegenteil" gegenüber. Solomonijas Dämonen, die sie auch fortan zu fliehen hat, sind als Männer zum Teil selbst Repräsentanten der Religion, so etwa ihr Vater. Dämonen und Geistliche verbinden sich durch ihre Similarität. Dämonismus und Religion führt die Erzählung in ihrer Ambivalenz vor.

Im religiösen Diskurs wird die erste, im folkloristischen Diskurs dargestellte Initiation rückgängig gemacht und im abschließenden Exorzismus durch die christliche Initiation ersetzt. Beide Initiationen können nicht mehr als oppositiv aufgefaßt werden, sondern sind als Doppelung dämonischen Besitzergreifens zu verstehen. Die dämonische Neurose behält auch nach der kirchlichen Heilung Gültigkeit. Damit eröffnen die beiden traditionellen Diskursmodi für die Heldin keine Heilungsperspektive. Dennoch hält sie die Erzählung bereit. Sie findet ihren Niederschlag vor allem auf der Signifikantenebene der Sprache.

3. Systemhafte Äquivalenzen auf der Signifikantenebene

Die Hysterika-Erzählung von Solomonija wird in zwei zeit- und kultur- gebundenen 'Sprachen' oder Diskursmodi, in zwei Bildsprachen wiedergegeben: zum einen in der Bildsprache der Folklore, zum anderen in jener der Religion. In beiden Fällen wird aber die jeweilige Ideologie destruiert.

Deshalb können beide Diskursmodi ihre traditionellen Inhalte nicht länger modellieren: Die durch Tradition vorgegebenen syntagmatischen Beziehungen wer-

den durch neue, innertextuelle Äquivalenzbeziehungen abgelöst. Was es somit in einem zweiten Abschnitt der Analyse aufzuzeigen gilt, sind die systemhaften Äquivalenzbeziehungen, die sich aus der Doppelung der Diskursmodi ergeben bzw. diese Duplizität überhaupt erst realisieren. Der Dämonisierung auf Signifikatsebene und der wahnhaften Duplizität der Hysterika entspricht eine sprachlich und ästhetisch verankerte Ästhetizität. Zunächst soll diese an sprachlichen Äquivalenzen, sodann auf anderen Textebenen gezeigt werden.

Mit der Destruktion von Folklore und Religion geht jene von Sprache einher. Die Erzählung ist durch ein wachsendes Versagen verbaler Sprache charakterisiert. Verbale Kommunikation mit dem Ehemann, dann auch mit den Eltern und allen anderen wird nach und nach unmöglich. Sprache versagt auf der Ebene der Signifikate. Das Verstummen der Dialogpartner wirft Solomonija auf ihre Partikularität und Isolierung zurück. Das Nicht-Sagbare wird aber durch die Konversion der Hysterika sichtbar in einer theatralischen, also proxemischen, mimischen und gestischen Körpersprache. Die gesamte Symbolbildung wird als Personifikation realisiert. Das zunehmende Versagen des Wortes bricht der zunehmenden Gewalt der Dämonen und Teufel bahn (vgl. Lang 1976, 129). Das hysterische Symptom zeigt die Struktur einer Sprache.⁴

Doch nicht nur die Gewalt, sondern auch die Schreie sind als 'Nicht-Sprache' (Starobinski 1976, 117) "Zeichen der Außerseitigkeit" (Starobinski 1976, 111), des Ausschlusses aus der (Sprech-)Gemeinschaft. Sie künden von der Gegenwart der Dämonen.

Perspektiven einer Heilung eröffnet alleine die Signifikantenebene der Sprache. Solomonija wird von der heiligen Theodora in einer der beiden Visionen anvertraut, daß sie bei den Zauberern keine "Heilung" ("iscelenie") finde. Zugleich läßt sich aber auch die christliche Heilung nur als Festschreiben der Neurose verstehen. Im folkloristischen Diskurs entfremden die Dämonen Solomonija ihrer selbst und ihrer Familie, im religiösen Diskurs sind es Geistlichkeit und Heilige, die Solomonija entfremden. Beide sanktionieren somit den Zustand der isolierenden Partikularisierung. Beide Diskurse der von Jacques Lacan so genannten "parole vide" (Lang 1976, 92) können Solomonijas Heilung nicht bewerkstelligen, weil sie von einem Zustand der Entfremdung ausgehen.

Heilung bedeutet aber Aufhebung der Entfremdung, die nur in der Wiedervereinigung mit dem Selbst, in der nicht länger gestörten Intersubjektivität, nach Lacan also in der "parole pleine" möglich ist. In der dargestellten Welt des Textes findet Solomonija in keinem der beiden Diskurse dazu.

Doch die erzählte Welt gestaltet eine weitere Kommunikationsebene: Solomonija hat ihre Geschichte nicht nur dem wohl geistlichen Erzähler und auch anderen Geistlichen anvertraut. Sie erzählt sie im zweiten Teil der Erzählung auch selbst noch einmal in ihren Worten und mit ihren Wertungen. Auch auf der Erzählebene kehrt die Duplizität der Diskurse wieder, die jener Duplizität der

Diskursmodi entspricht.

Allein auf dieser Ebene vermag die Heilung Solomonijas zu glücken. Der Erzähler war vor seinem Erzählen Partner in einem Gespräch, das Solomonija ihre Geschichte für einen anderen rekonstruieren ließ. Von diesem Partner anerkannt kann sie sich im Wort selbst finden und vermag sie auch ihre Selbstentfremdung zu erkennen. Freud (Lang 1976, 135) stellte im Falle einer Hysterika fest, daß "die in Worte gefaßte Wiedererinnerung an jenes Trauma und dessen Mitteilung an den Arzt" den Heilungseffekt bewirkte. Die Heilungschance Solomonijas liegt also zunächst ganz im Sinne Lacans (Lang 1976, 140) im 'Zu-Wort-Kommen', nicht im Bewußtmachen.

Anders als in den entfremdenden "paroles vides" von folkloristischem und religiösem Diskurs, kann Solomonija in der erzählten Welt zu Wort kommen. Sie reaktualisiert das im Geschehen der Erzählung angesiedelte Erzählen ihrer Geschichte in der Ich-Form im zweiten Teil des Textes. Die Ich-Erzählung wird somit zu einer Komponente der Heilung Solomonijas. Diese erfährt ebenso wie die Erkrankung vor allem eine sprachliche Gestaltung: Solomonija findet zur Sprache (zurück). Mit ihr kommt erstmals die bislang sprachlose dämonisierte Frau der russischen Literatur zu Wort.

Damit entfernt sich die russische Literatur nicht nur ideologisch nachhaltig von den sie bis dahin tragenden beiden Diskursen. Die Heilung wird vor allem erstmals von der Signifikatsebene auf die Signifikantenebene gehoben. Hier entstehen systemhafte Äquivalenzbeziehungen, die den neuen, jetzt künstlerischen Charakter des Textes begründen. Nicht mehr die aus ihrem kognitiven Zusammenhang gerissenen Bilder, sondern die nunmehr dominanten Äquivalenzbeziehungen zwischen den Signifikanten begründen den künstlerischen Diskurs der Erzählung. Sie bezeichnen auch die wahren Konflikte Solomonijas, die in ihren averbalen Äußerungen zum Ausdruck kommen.

Als Beispiel sei Solomonijas Nacktheit angeführt: Schon in der Legion-Erzählung ist sie Zeichen der Negation. Die Dämonen lassen Solomonija nackt zurück, nachdem sie - ganz konkret - sexuell mißbraucht worden war. Die "Vergewaltigung" ("nasilie") durch den Drachen figuriert als traditionelles Motiv der Folklore. Dieses Bild wird aber als Bezeichnetes deformiert.

Denn im Text ist noch einmal von Nacktheit die Rede: Die Dämonen entlarven das Gewissen eines jeden ("obnazajušče sovest"), der mit ihnen streitet, so daß die Menschen von ihnen "fortgehen" ("otchožachu"). Damit öffnen diese aber selbst den Dämonen Tür und Tor. Trotz der Opposition von konkreter und metaphorischer Nacktheit auf Signifikatsebene verdeutlicht der Text durch denselben Signifikanten die Dämonisierung aller Menschen und damit Solomonijas Similarität mit den anderen. Erkrankung und Heilungsfortschritt werden vom Text auf Signifikantenebene modelliert. Schon gleich zu Beginn verrät zuerst die Wahl der Lexeme, nicht die Geburt der Dämonen, daß der Teufel schon in

Solomonija eingedrungen ist: Sie wird von einem "großen grimmigen Schauer" ("velikij ljutyj oznob") erfaßt. Das Attribut "ljutyj" verbindet sich meist mit dem Teufel. Dieser war zu Beginn als gleichfalls "großer Wirbel" ("vichor velij") in die Heldin eingedrungen. Erst später ist im Text auch auf Signifikatsebene davon die Rede, daß Solomonija nach drei Tagen einen "grimmigen Dämonen" ("demona ljuta") in sich spürt. Nicht die bezeichneten Handlungen, sondern zuerst ihre sprachlichen Bezeichnungen schaffen so die dominanten Kohärenzbeziehungen.

Die Äquivalenzbeziehungen zwischen den Signifikanten lassen keinen Zweifel über die wahren Dämonen aufkommen: Denn nicht nur der Ehemann 'führt Solomonija fort zum Vater' ("otveze ju ko otcu") und 'läßt sie dort zurück' ("ostavi"), sondern auch die Dämonen 'führen sie fort' ("otnesše ja") und 'lassen sie dann im Wald zurück' ("ostavljachu v lesu"). Im Haus des Vaters ist die Heldin keinen geringeren Qualen ausgesetzt als im Wald. Der Ehemann verhält sich dabei nicht anders als der Vater und die Dämonen selbst.

Der folkloristisch-religiöse Diskurs läßt die Dämonen als "Jünglinge" ("junoši") über Solomonija "herfallen" ("napadachu"). Das Prädikat des Textes, "napadachu", verrät, daß die Versuchung ihren Ursprung in Solomonijas eigenen Wünschen, in ihrem Willen hat. Als sie nämlich sehr viel später wieder von Dämonen heimgesucht wird, heißt es unter Verwendung desselben Prädikats, daß sie 'von dem Wunsch überfallen wurde, wieder in das Haus ihres Vaters zu gehen' ("napade na neja takovoe želanie, daby paki itti v dom otca svoego"). Die voranschreitende Heilung Solomonijas läßt sich in der nächsten Episode gerade an den Signifikanten verifizieren, wenn sie erstmals den 'Wunsch spürt' ("priide mne takovoe želanie"), der Liturgiefeier beizuwohnen. Wunsch und Wille Solomonijas richten sich nicht länger aggressiv und destruktiv gegen ihre eigene Person: Die Signifikanten signalisieren ihre Heilung.

Der Text hebt die Äquivalenzbeziehungen auf der Signifikantenebene für das späte 17. Jahrhundert vor allem auch durch lautliche Modellierung ungewöhnlich deutlich hervor, so gleich zu Beginn:

I došedšij ej Solomonie v soveršennyj vozrast, i voschotěsta roditilie
eja v zakonnoe sočėtanie muževi vdati (...).

Lautliche Similaritäten gehen mit jenen auf Signifikatsebene einher:

Ona že vosta ot loža svoego i otverzi dveri chraminy toja, mnja muža
svoego prišedša (...).

In diesen lautlichen Äquivalenzen transformiert die vorliegende Erzählung den folkloristischen und religiösen Diskurs künstlerisch. Im folkloristischen Diskurs steht die Unbestimmtheit von Figuren ("nekto") zwar auch für den Teufel und

verbindet sich dieser gleichfalls mit dem Merkmal "Feuer". Doch verschränkt der vorliegende Text nicht nur diese Signifikate, sondern die sie bezeichnenden Lexeme:

ja - vi - sja

a - ki

pla- mja

ně-ko-e

og- ne-no

i si - ne (...)

Die besondere Bedeutung des Vaters für Solomonija äußert sich vor allem auch in den Signifikanten. Der Ehemann bringt die Besessene zu ihren Eltern zurück und isoliert sie damit ebenso wie ihr Vater. Das Zurückbringen zum Vater spiegelt sich in der Wiederkehr zweier Vokale:

otveze ju ko otcu (...) ⁵

Auch jene Duplizität wird vorrangig sprachlich realisiert, die einerseits Merkmal der Hysterie, andererseits Merkmal der Diskursmodi und der Erzählerinstanzen ist. Die Duplizität fungiert damit auf der Signifikantenebene als syntagmatisches Kontiguitätsprinzip. Diese Duplizität ist in "vichor velij" ("großer Wirbel") gleich zu Beginn des Textes sowohl lautlich als auch semantisch präsent, da beide Bedeutungen den Teufel denotieren bzw. konnotieren. Einerseits umfaßt die Erzählung synthetische Wortverbindungen nach folkloristischem Muster (Moskva belokamennaja, bystraja reka) wie "plamja ogneno" oder "vražija kozni". Andererseits treten zu diesen aber parallele duplizierende Lauterscheinungen hinzu, so in "usumněsja i v nedoumenii byst", "izvoli voli" oder "utešnaja uveščanija".

Die damit zusätzlich geknüpften Äquivalenzbeziehungen begründen die Poetizität dieses Textes mit. Die systemhaften Äquivalenzbeziehungen entlarven so nicht nur den wahren Dämonismus Solomonijas, ihre wahnhafte Doppelung auf Signifikatsebene. Sie schaffen vor allem auch einen für die russische Literatur des späten 17. Jahrhunderts außergewöhnlich artifiziellen Text.

In morphologischer Hinsicht kommt die Duplizität von Erkrankungs- und Heilungsprozeß vor allem in den Präfixen zum Ausdruck: zum einen in jenen, die eine Bewegung 'aus-heraus/von-weg' ("iz-", "ot-", "u-"), zum andern in jenen, die eine Bewegung 'in-hinein/hin-zu' ("v-", "pri-") ausdrücken. Die markierten folkloristischen und religiösen Signifikate werden durch die so hergestellten Similaritätsrelationensyntagmatischverknüpft. ⁶

Die adversative Duplizität der Bewegungsrichtungen wird im Text dadurch kompliziert, daß beide im ersten Teil (der Besessenheit) und im zweiten (des Exorzismus) eine entgegengesetzte Wertung erfahren.

Die Abfolge von Krankheit und Heilung, also die Kohärenz der Erzählung wird von Präfixen hergestellt: Wenn der Ehemann aus dem Hochzeitsgemach

vor die **Tür** geht, tritt sogleich der Teufel zum Gemach **hinzu** ("pri-") und klopft an die **Tür**. Das Heraustreten ("izšestvie") des Ehemannes ermöglicht das 'Heraus-treten' ("isstuplenie") Solomonijas aus ihrem Verstand, also ihre Besessenheit.

In der Folge verstärkt sich das 'Heraustreten' aus dem Verstand ("isstupiuma"), als der Ehemann Solomonija zum Vater fortbringt ("otveze"). Zugleich intensiviert sich das Kommen des Teufels ("priide") in dem Moment, in dem alle Leute von Solomonija weggehen ("iz-").

Die räumliche Vorstellung des Wegbewegens korreliert mit dem Heraustreten der Heldin aus dem semantischen Raum ihres Selbst und ihrer Familie, aus ihrer Gemeinschaft. Die Entfernung von Ehemann, Eltern und Bekannten von Solomonija zieht immer die Annäherung des dämonischen Pols nach sich. Beide Bewegungen steigern Solomonijas Entfremdung von ihrem Selbst zum Höhepunkt der Besessenheit hin.

Etwa nach einem Drittel der Erzählung setzt eine Wende in der wertenden Zuordnung der Bewegungen ein. Zum einen werden jene Präfixe, die eine Entfernung von einem bestimmten Raum bezeichnen, negiert: In einer Vision gebietet die heilige Theodora der Kranken, daß sie von Ustjug nicht fort- und von der Kirche gleichfalls nicht weggehen dürfe ("neotchodno", "ne otstupaj"). Die bislang unsichtbaren Bewegungen der Dämonen werden jetzt sichtbar. Die bisher ihnen vorbehaltene Bewegung des Kommens ("priitti") hat nunmehr Geistliche und Heilige als Subjekte.

Die Heilung Solomonijas findet nun darin Ausdruck, daß sie es ist - und nicht länger dämonische Kräfte -, die - mit Mühe - in einen Raum eindringen, jetzt in den der Kirche. Sie kehrt nicht mehr zum Ehemann und zum Vater zurück. Zugleich verlassen sie die Dämonen auf Geheiß des heiligen Prokopij: "Weichet! ("Otidite!").

Als die Heiligen die Dämonen aus Solomonijas Bauch hervorholen ("izimati", "vzja iz menja demoni"), ist das Wunder geschehen und Solomonija 'zu sich gekommen' ("v sebe prišedšij"). Das Ende hat sehr vieles gemein mit jenem der traditionellen Mirakelerzählung.

Jene die Selbstentfremdung aufhebende Synthese - nach Lacan in der "parole pleine"- vollendet sich erneut auf der Signifikantenebene, wenn es am Ende heißt, Solomonija habe 'die Heilung empfangen' ("iscelenie priemši"). Die oppositive Duplizität von "iz-" und "pri-" hebt sich in dieser phraseologischen Synthese auf. Die tatsächliche Heilung Solomonijas wird auf der Signifikantenebene signalisiert.

Die Heilung spiegelt sich aber noch in einem weiteren Bereich auf der Signifikantenebene wider: in den Namen. Solomonijas Name wird in der Erzählung von zwei Personen getragen: von der Besessenen selbst und einer Witwe in

Ustjug, bei der sie während ihrer Heilung lebt.⁷

Neben dem Namen Solomonijas kehrt jener des Vaters zweimal wieder. Freilich liegen hier die Verhältnisse komplizierter. Der Vater Solomonijas ist über seinen Namen Dimitrij mit dem Tod korreliert. Tag des heiligen Dimitrij ist der 26. Oktober. Dieser Tag schließt die "Dmitrovka", die Zeit des Totengedenkens an die Eltern vom 18. bis 26. Oktober ab.

Dies gewinnt dadurch besondere Relevanz, daß die Dämonen später, dann auf der Ebene der Signifikate, den Tod des Vaters durch Solomonija fordern. Sie verweigert jedoch die Tötung. Von ihrer Helferin Jaroslavka erhält sie aber den die Heilung einleitenden Rat, sich die Namen der Dämonen zu merken. Diese wollen ihrerseits die Stelle des Vaters einnehmen. Die Namen sollen vom leiblichen Vater Dimitrij, dem Popen, im Altarraum verflucht werden.

Damit tötet Solomonija nicht ihren biologischen Vater, nicht den Popen. Ein Pope hatte sie einst im Namen des erhöhten Vaters, also Gottes, nur zur Hälfte getauft und ihre Besessenheit - laut religiösem Diskurs - erst verursacht. Anstelle des leiblichen Vaters tötet sie aber jene Väter, die sie ihrer selbst entfremdeten, die sie als Dämonen sexuell mißbrauchten. Das Verfluchen der dämonischen Väter setzt dem sexuellen Mißbrauch ein Ende und bedeutet die Kastration dieser falschen oder bösen Väter.

Die Erzählung führt somit in anschaulich-bildlicher Form vor Augen, wie der "nom de père" - so Lacan (Lang 1976, 212) - als sprachlicher Repräsentant der "phallischen Signifikation" ein toter, kastrierter Vater ist. Der eigentliche Vater - so Lacan (Lang 1976, 164) - sei immer der tote Vater. Die Verfluchung der Namen, die im folkloristischen Totengedenken im Namen vorweggenommene Tötung und Kastration der Vatersubstitute kann so auf Signifikantenebene die Heilung Solomonijaseinleiten.

3.2. Duplizität der dargestellten Welt

Duplizität, die schon in der Doppelung der Besessenheit der biblischen Erzählung ihren Ursprung hat, wird in der Solomonija-Erzählung in das alle Ebenen prägende Konstruktionsprinzip transformiert. Von der Duplizität der Diskurse, der Erzähler bzw. Erzählung und der Duplizität auf Signifikantenebene war bereits die Rede. Nun soll sie auch in der Komposition der dargestellten Welt aufgezeigt werden.

In einem ersten Schritt gilt es zu diesem Zweck die Relationen von Einzahl und Mehrzahl (Duplizität) zu beleuchten. In einem zweiten Schritt ist auf die Doppelungen von Figuren, Handlungen und Räumen hinzuweisen.

In der Legion-Erzählung des Markus-Evangeliums tritt - nach Starobinski (1976, 104,105) - Jesus als Einzahl in einer asymmetrischen Kommunikationssituation der ihn umgebenden Welt als -böser- Mehrzahl entgegen.

In der Solomonija-Erzählung figuriert der Teufel auf der Signifikatsebene noch als "jemand" ("někt"), als "zver" und damit als Einzahl. Doch schon die Signifikantenebene entlarvt seine wahre Natur, seine dämonische Mehrzahl. Er wird nicht nur mit seinen drei Namen in Folge, "Widersacher, Teufel, Satan" ("vrag, diabol, satana"), eingeführt, sondern dringt als Sturmwirbel sogleich in drei, auch sexuell relevante Körperteile ein: in Gesicht, Ohren und Augen.

Die Fortsetzung dieses Pluralismus auf Signifikatsebene kann deshalb nicht mehr überraschen: Schon bald suchen Solomonija 5-6 (2x3 bzw. 2+3) "schöne Jünglinge" ("prekrasni junosi") heim, am 3.Tag nach der Heimsuchung durch den Teufel spürt sie in sich Dämonen. Am 9.Tag (3x3) nach der Hochzeit verliert sie erstmals das Bewußtsein bis zum nächsten Tag um 3 Uhr. Beim Vater hält sie sich 6 Tage (2x3) auf, um dann wieder 2 Tage und 2 Nächte bei den Dämonen zu verbringen. Daraufhin schenkt sie 6 (2x3) Dämonen das Leben. Mit ihnen war sie 18 Monate (2x9) schwanger gewesen.

Die Beispiele ließen sich vermehren. Festzuhalten ist aber die durchgehende Doppelung der Dreizahl und andere Formen der Pluralität. Immer wieder zeigt der Text, daß Solomonija sowohl der großen Zahl ("mnogoe množestvo") der Dämonen als auch der Pluralität der sie ausschließenden Gemeinschaft "alleine" ("edina") gegenübersteht. Beide Gruppen werden damit similar. Solomonija wird zur Vervielfachung gezwungen.

Dies ändert sich erst, als die heilige Dreizahl ihrer dämonischen Doppelung enthoben wird, nämlich im zweiten Teil des Textes: Jetzt werden Solomonija drei geistliche Väter benannt, jetzt bekennt sie dreimal ihren Glauben an Gott und nach 3 Stunden wird ihr Heilung versprochen. Voraussetzung dafür sei es, daß 12 Priester in 3 Stunden 12 Psalter über sie lesen. Erst in einer 3. Replik ringt sie sich zum befreienden "Ruhm sei Gott" ("Bog proslavisja") durch. Die göttliche Dreizahl bzw. Einzahl hat über die dämonische Duplizität gesiegt.⁸

Besonders markant sind die Doppelungen in der dargestellten Welt der Erzählung. Kaum eine Figur bleibt ohne 'Doppelgänger', kaum eine Handlung. Die meisten Figuren treten jeweils zweimal auf, so in den Visionen Theodora sowie Prokopij und Ioann, in der Realität Solomonijas Helferin Jaroslavka.

Die Heldin des Textes selbst ist mit ihrer befleckten Empfängnis und ihren Marienvisionen am Ende als Doppelung Mariens konzipiert.

Die christlichen Ärzte und Exorzisten Prokopij und Ioann treten als Paar auf, wobei Ioann - folgt man der Vita - dem Beispiel Prokopijs nacheiferte. Der Vater Solomonijas Dimitrij wird in jenem neuen, nunmehr geistlichen Vater Dimitrij gedoppelt, der Solomonija heilen soll.

Diese Duplizität der Figuren schlägt sich direkt in Handlung und Komposition nieder. Der Teufel erscheint Solomonija als "vichor velij", die heilige Theodora" als "velij svet" ("großes Licht"). Das "Beben" ("trjasenie") Solomonijas zu Beginn kehrt nicht nur im "Beben" von Prokopijs Sarg, sondern auch im

"Beben" von Ioanns Sarg wieder. Die gesamte Heilung Solomonijas vollzieht sich in zwei Etappen und Räumen, die als zwei Hälften jene nur zur Hälfte durchgeführte Taufe Solomonijas aufnehmen.

Die Doppelung zahlreicher Räume ist nur eine Folge dieser Duplizitätsverflechtungen: Das "Haus" ("dom") des Vaters wird vom "Haus" der Kirche substituiert. In Erogočkaja, dem Ort, an dem der Vater als Pope wirkt, und in Ustjug, dem Ort der Heilung, stehen jeweils Kirchen der "Allerheiligsten Gottesmutter" ("Presvjataja Bogorodica").

Nichts bleibt in diesem auf Duplizität aufbauenden Text mehr eindeutig: Alle Strukturelemente verweisen in ihrer Duplizität vor allem auf andere. Die Grundlage hierfür gibt die wahnhafte Doppelung der besessenen Solomonija ab.

Dämonen agieren nicht länger als äußerliche, fremde Macht, sondern sie doppeln nunmehr die eigene Psyche. Das bislang äußerliche, dämonisch Fremde wird als eigenes in der Duplizität verinnerlicht. Der resultierende innere Pluralismus bedingt eine Ambivalenz, die in der Polysemie der Signifikanten einen adäquaten, nunmehr künstlerischen Ausdruck erfährt.

Das Eigene und das Fremde, das Heilige und das Dämonische werden nicht länger als Signifikate ausdrücklich benannt. Sie müssen jetzt vielmehr über polyseme Signifikanten erst erschlossen werden. Damit erhebt dieser Text als wohl einer der ersten in der Evolution der russischen Narrativik nachhaltig Anspruch auf Poetizität. Der eindimensional religiöse und eindimensional folkloristische Text, die Säulen der Literatur in altrussischer Zeit, sind vom mehrdimensional künstlerischen abgelöst.

4. Eine Erzählung über Verdrängung als verdrängte Erzählung: Individualgeschichte als Literatur-/Kulturgeschichte

Die Erzählung von der besessenen Solomonija wird in deformierten folkloristischen und religiösen Diskursen dargeboten. Beide halten die Selbstentfremdung aufrecht. Beide Diskurse bilden aber die tragenden Pfeiler der Literatur im alten Rußland.

Individual- und Universalgeschichte lassen sich nach Lacan (Lang 1976, 158) nicht trennen. Das weibliche Individuum verdrängt Kindheitswünsche. Was aber verdrängt das Kollektiv, die Literatur, die Kultur?⁹

Weist der Heldin in der Erzählung die Sprache einen Weg der Befreiung aus ihrer Selbstentfremdung, worin kann dann die 'Heilung' der Literatur und Kultur bestehen? Bedarf sie dieser überhaupt?

Daß der Text von der besessenen Solomonija einer Kultur angehört, die nicht erst seit Boris Uspenskij's nicht unumstrittenen Arbeiten als doppelte Literatur und Kultur gilt, steht außer Zweifel. Ebenso endgültig bricht der Text mit lange Zeit gültigen Schablonen: Die von altrussischen Texten tradierte Religiosität, ja

Heiligkeit des Mannes, die in der Dämonisierung der Frau ihr Komplement fand, wird von beiden Seiten her destruiert. Männer sind es schließlich, die in unserem Text als Dämonen figurieren. Frauen sind es vor allen anderen, die Solomonija ihrer Heilung zuführen.

Nicht mehr die über Jahrhunderte als heilig ausgegrenzte Mutter Gottes, sondern die aus religiöser Sicht geheilte Mutter der Teufel Solomonija, die **verkehrte** Gottesmutter, kommt mit und in dieser Erzählung selbst zu Wort, rückt von der Peripherie in das Zentrum der Literatur und Kultur.

Die Durchdrungenheit vom Heilung schenkenden Gebet, in zahllosen Ikonenlegenden als konkrete Heilung von konkreten Leiden anschaulich dargestellt, verkehrt sich in der dämonischen Umkehrung unserer Erzählung in die Durchdrungenheit von Krankheit und Tod bringender Besessenheit.

Mit diesem bis heute weitestgehend ignorierten Text kommt eine Literatur und Kultur zu Wort, drängt sich dem kulturellen Bewußtsein auf, der wohl aus gutem Grunde ein verdrängter Text ist. Die Erzählung über Verdrängung war so von Beginn an ein verdrängter Text.

A n m e r k u n g e n

- ¹ Der Ehemann begibt sich gleich zu Beginn der Erzählung vor die Tür, um seine Notdurft zu verrichten. Dieses Motiv verweist in mehrfacher Hinsicht in das infantile Lebensstadium zurück, das später in Solomonijas Besessenheit aktualisiert wird. Freud (VI 1971, 149) hat auf den besonderen Zusammenhang von Bettnässen und Masturbation hingewiesen. Die Notdurft könnte man aus Freuds Sicht als 'stürmische Pollution' oder als infantiles Nicht-Halten-Können erklären. Das Motiv ließe sich freilich auch als coitus interruptus interpretieren, der als Aufhebung der sexuellen Befriedigung die Libido in hysterische Phänomene umschlagen läßt.
- ² Ein Mann, der heilige Georg, stellt für Solomonija natürlich ein Vorbild dar.
- ³ Mit dem Brüllen der Schweine wird im Solomonija-Text der biblische Text auch direkt zitiert.
- ⁴ Nicht nur der Ehepartner und die Eltern setzen Solomonija durch ihre Verweigerung des Dialogs zunehmender Gewalt aus, auch Solomonija selbst wird von den Dämonen desto heftiger gequält je hartnäckiger sie die Kommunikation mit ihnen verweigert.
- ⁵ Die untergeordnete Rolle der Mutter ließe sich mit einer Textstelle des Anfangs auch in ihrer lautlichen Dimension festmachen:

ierejuDimitriju
i materi (...)

Der Vorname des Vaters beinhaltet hier schon lautlich die Rolle der Mutter. Dies wird freilich an jenen zahlreichen Bruchstellen in der Erzähllogik noch sehr viel deutlicher, wo zunächst von den Eltern Solomonijas die Rede ist, im nächsten Satz aber nur mehr vom Vater. Als Einzelperson tritt die Mutter überhaupt nicht in Erscheinung.

- 6 Nach Starobinski (1976, 126) erfolge in der biblischen Besessenenerzählung von Legion die Verkündigung des Heils als Aneinanderreihung von Figuren des Austretens (u.a. aus der Knechtschaft, aus der Besessenheit) und des Eintretens (u.a. in Vernunft, in Glauben).
- 7 Der Name Solomonijas erlaubt mehrere Konnotationen. So wird etwa in der Vita Prokopijs von einer Frau Solomonija erzählt, die nach Kazan' verschleppt worden war.- Als historischer Prototyp ist die Ehefrau des Zaren Vasilij III denkbar, Salomonija Saburova, die dem Zaren zwei Jahrzehnte kein Kind schenkte. Daraufhin wurde sie ins Kloster verbannt, gebar dort aber - auch von Karamzin berichteten Gerüchten zu Folge - ein Kind. Das Motiv der Kindesgeburt im Kloster verbindet diesen möglichen historischen Prototypen mit der heiligen Theodora, die nach einer sexuellen Verfehlung als Mann im Kloster lebte und die der Urheberschaft für eine Schwangerschaft beschuldigt wurde. Auch sie wird von zahlreichen Dämonen körperlich gepeinigt.- Als weiterer Prototyp darf auch Josephs zweite Frau nach der Muttergottes Maria, Salomeja, nicht außer acht gelassen werden, da Solomonijas befleckte Empfängnis gerade als Gegentext zur unbefleckten Empfängnis Mariens konzipiert ist.
- 8 Nach Freud (VII 1973, 303) sei die Zahl 9 aus neurotischen Phantasien bestens bekannt, nicht aber ihre Doppelung.
- 9 Hier sei noch nachdrücklich auf die extrem hohe Zahl solcher Texte im Rußland des 17. Jahrhunderts verwiesen. Fast immer figurierten Frauen als Besessene. Unser Text ist also in hohem Grade repräsentativ.

Literatur

- Döring-Smirnov, J.R. 1985, "Dämonologische Vorstellungen in zwei anonymen russischen Erzählungen des XVII. Jahrhunderts", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* Vol. XXXI-XXXII, 101-112.
- Freud, S. 1975, 1971, 1973, Studienausgabe, Bde. III, VI, VII, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lang, H. 1986, *Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Levinton, G. 1976, "K probleme izučenija povestvovatel'nogo fol'klora", *Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru. Sbornik statej pamjati Vladimira Jakovleviča Proppa (1895-1970)*. Moskva, 303-319.

"Povest' o besnovatoj žene Solomonii" 1860, *Pamjatniki starinnoj russkoj literatury izd. Kušelovym-Bezborodko, Bd. I*, Sankt Petersburg.

Starobinski, J. 1976, *Besessenheit und Exorzismus. Drei Figuren der Umnachtung*. Percha (Originaltitel: *Trois Fureurs*).

Wolf Schmid

ZUR ENTSTEHUNG DER BEWUSSTSEINSKUNST IN DER RUSSISCHEN ERZÄHLPROSA

Karamzin – Bestužev-Marlinskij – Puškin*

Zur Entstehung der psychologischen Prosa in Rußland seien drei Thesen vorge-
tragen:

1. Die Tradition der russischen Bewußtseinskunst setzt *schon* oder *erst* (wie man will) mit Puškins Prosa ein.
2. In der Entwicklung der Prosa Puškins von den Fragmenten der zwanziger Jahre über die *Povesti Belkina* (geschrieben 1830) bis zur *Pikovaja dama* (1833) ist *in nuce* der Weg vorgezeichnet, den ab der Mitte der vierziger Jahre die psychologische Prosa des russischen Realismus gehen wird.
3. In den Belkin-Erzählungen und in der *Pikovaja Dama* entwickelt Puškin Verfahren der indirekten Bewußtseinsdarstellung, einer Psychologie *in absentia*, die vorausweist auf die Bewußtseinskunst der großen Realisten Tolstoj und Dostoevskij.

Vorweg ist zu klären: was heißt Bewußtseinskunst¹ im Rahmen der realistischen Poetik? Wann ist man im Realismus ein guter Psychologe?

Auch archaische Erzählformen wie etwa der vorsentimentalistische Roman des 17. und 18. Jahrhunderts kamen nicht ganz ohne Bewußtsein aus. Nur war das Seelenleben der Helden reduziert auf typologisch vorgegebene Befindlichkeiten, die, knapp benannt, eine klare und überschaubare Struktur der Psyche anzeigten. Zudem waren die ohne großen Aufwand explizierten Bewußtseinssituationen und Gefühlsbefindlichkeiten nicht eigentlich Gegenstand der Narration, sondern fungierten nur als Motivierung von Rede- und Tathandlungen, als Motivierung, die die Ereignisse lediglich in günstigen Fällen einigermaßen plausibel begründete. Seit Anfang des 19. Jahrhunderts verlagert sich das Ereignis, Kernstück der Narration, von außen nach innen. Handlung wird Bewußtseinshandlung, und diese erschöpft sich nicht mehr in der bloßen Motivierung der Rede- oder Tathandlung. Das Exotische und Phantastische, unabdingbare Ingredienzen der narrativen Welt des 18. Jahrhunderts, werden zu Qualitäten der neugewonnenen Innenwelt. An die Stelle ferner Weltregionen, die man im stoffreichen Roman des 17. und 18. Jahrhundert bereiste, und phantastischer Begebenheiten, die den Helden in immer neuer Variation erwarteten, tritt die exotische und phantastische Landschaft der Seele, die es zu explorieren gilt.

Für die realistische Poetik eines Dostoevskij oder Tolstoj läßt sich eine Reihe von Normen der Bewußtseinsdarstellung konstatieren:

1. Die fundamentale Norm ist lebensweltliche Plausibilität. Sie gilt freilich für *beide* Komponenten, die im vorsentimentalistischen Roman als motivierende und motivierte auseinanderfielen, für Bewußtsein wie Handlung. Nicht nur muß das Bewußtsein die Rede- und Tathandlung begründen, die Rede und die Tat haben ihrerseits das Denken, Fühlen und Wollen plausibel zu machen.
2. Die eigene Seele ist für das Subjekt nicht das Bekannte, Vertraute, das einer fremden Außenwelt gegenübersteht. Der Mensch ist nicht mehr Herr seines Bewußtseins, weder im Sinne der Beherrschung noch auch nur so, daß er die zerklüftete Landschaft seiner Seele überschaute. In der Selbstexploration beginnt sich das Ich vielmehr als das Fremde, das Andere zu begreifen, vor dem es durchaus erschrecken kann. In unterschiedlicher thematischer Einkleidung haben die Begegnung des Subjekts mit seinem fremden Ich Dostoevskij in der Erzählung vom Doppelgänger (*Dvojniki*, 1846) und Tolstoj in der quasi-autobiographischen Trilogie, vor allem in *Detstvo* (1852), inszeniert.
3. Bewußtsein ist keine statische Anhäufung fixierbarer Charakterzüge, Emotionen und Wertungshaltungen. Es ist *topologisch* strukturiert, bildet einen Raum, den antinomische Pole bestimmen, und es entfaltet sich *prozessual*, aber nicht linear, sondern in einer oszillierenden Bewegung, die aus der wechselnden Feldstärke zwischen den Polen resultiert. Die *Prozessualität* des Bewußtseins hat vor allem Tolstojs *dialektika duši* modelliert, die *Bipolarität* des Seelenraums ist charakteristisch für die Psychopoetik Dostoevskijs.
4. Den realistischen Modellen des Bewußtseins entsprechen neue Modi seiner Darstellung. Die auktoriale Fixierung ist verpönt. Bewußtsein wird nur noch zugänglich in der Exploration durch den personalen Reflektor, dem der Erzähler, sei es als Ich- oder Er-Narrator, lediglich Artikulationshilfe leistet. Dominiert unter den personalen Techniken des frühen Realismus noch die *erlebte Rede* als zweistimmige Wiedergabe mehr oder weniger artikulierten personalen Bewußtseinstextes, so nimmt die Textinterferenz später mehr den Charakter der *erlebten Wahrnehmung* an und radikalisiert sich schließlich zur totalen Konstitution der narrativen Welt aus dem Bewußtsein einer erzählten Figur. Die erste Phase, Bewußtseinsdarstellung in erlebter Rede, wird am nachdrücklichsten von Dostoevskijs *Dvojniki* markiert, für die zweite Phase, die Objektivierung von Seelenzuständen in den fokussierten Gegenständen der Außenwelt, ist Tolstojs *Anna Karenina* ein Musterbeispiel, und die dritte Phase, die durchgängige Konstitution der Welt aus dem personalen Bewußtseinshorizont, ist im Spätwerk Čechovs erreicht².

Die Vorgeschichte der realistischen Bewußtseinskunst soll nun an drei Stationen skizziert werden, an der sentimentalistischen Erzählung Karamzins, der romantischen *povest'* Bestužev-Marlinskijs und der Kurzprosa Puškins. Für Senti-

mentalismus und Romantik wollen wir uns dabei an jene Erzählungen halten, denen Puškin in den *Povesti Belkina* korrigierende Kontrafakturen entgegengesetzt hat. Deshalb soll auch der Standort, von dem der evolutionäre Wert der Psychologie Karamzins und Marlinskijs beurteilt wird, die implizite Poetik des Belkin-Zyklus sein.

Von Puškins Warte aus zeichnet sich die Prosa Karamzins, jenes Autors, der als erster in Rußland das Herz, die Seele, das Gefühl für darstellungswürdig hielt, durch frappierende 'Gedankenlosigkeit' aus³. Betrachten wir nur *Natal'ja, bojarskaja doč'*, eine Liebes- und Entführungsgeschichte aus dem alten Rußland, der Puškin in *Metel'* eine elaborierte Kontrafaktur entgegensetzte. Obwohl sich Karamzin auf das Diktum eines Psychologen beruft, wonach „die Beschreibung der täglichen Verrichtungen eines Menschen die getreueste Darstellung seines Herzens ist“ (описание дневных упражнений человека есть вернейшее изображение его сердца, 59⁴), folgt er selbst einer ganz andern Methode. Anstatt das Innere am Äußeren aufscheinen zu lassen, bringt er die Seelenregungen der unschuldigen Schönen jeweils auf einen sentimentaligen Begriff. So „empfindet“ (чувствовала) Natal'ja „in ihrem Herzen“ (в сердце своем, 60) oder „in ihrer Seele“ (в душе своей, 62) einmal „eine stille Freude“ (тихую радость, 60) und ein anderes Mal „eine gewisse Trauer, eine gewisse Sehnsucht“ (некоторую грусть, некоторую томность, 62). Die Heldin versteht nicht, wie der auktorial-allwissende Erzähler einräumt, ihre „Herzensregungen“ (сердечные свои движения, 64), begreift nicht, was sie wünscht, wonach sie sich sehnt, dafür weiß der Erzähler den „Mangel in ihrer Seele“ (недостаток в [ее] душе) um so bededter mit seinem empfindsamen Vokabularium zu bezeichnen.

Die implizite Kritik Puškins sei an einem einzigen Motiv angedeutet. Die vom Frühlingstun der Täubchen inspirierte Natal'ja erblickt in der Kirche einen Unbekannten, in den sie sich augenblicklich verliebt. Als ob er ein Defizit an Psychologie spürte, legt der Erzähler seinem Leser die kritische Frage in den Mund: „In einer Minute? [...] Nach dem ersten Anblick und ohne von ihm auch nur ein Wort vernommen zu haben?“ (В одну минуту? [...] Увидев в первый раз и не слышав от него ни слова?, 66). Aber der Narrator berichtet nichts als die Wahrheit und warnt vor dem Zweifel an der Kraft „jener wechselseitigen Anziehung, die zwei Herzen empfinden, die füreinander geschaffen sind“ (того взаимного влечения, которое чувствуют два сердца, друг для друга созданные, 66 f.). Hier setzt Puškins Kontrafaktur ein. Seine *Metel'* ist eine psychologische Variation zur Liebe auf den ersten Blick (*coup de foudre*), einem Axiom der empfindsamen Liebeslehre des französischen 18. Jahrhunderts. Nicht daß Puškin das Theorem destruierte, nein, er gibt ihm nur eine psychologische Begründung.

Die zentrale Parömie der Geschichte (*Suženogo konem ne ob' edeš'*), von den Eltern Mar'ja Gavrilovnas auf den armen Fähnrich Vladimir gemünzt, bewahrt sich in der Dorfkirche von Žadrino. Vladimir, der vom Schneesturm in die Irre geführte Entführer, kommt zur Trauung zu spät. Inzwischen ist Burmin, die Gunst des Zufalls nutzend, mit der Braut, die ihm als nicht übel erscheint, vor den Traualtar getreten. Später wird er in übermäßiger Selbstbezichtigung, die – wie ihre Prätexte belegen – nicht frei ist von raffiniertem Eroberungskalkül⁵, diesen Schritt als „unbegreifliche, unverzeihliche Windigkeit“ (непонятная, непростительная ветреность, 86⁶) bezeichnen. Als sie des fatalen Irrtums gewahr wird, ruft die Braut aus: „Oh, nicht der Richtige, nicht der Richtige!“ (Ай, не он! не он!, 86) und fällt in Ohnmacht. Die Eheleute scheinen also nicht gerade von augenblicklicher Liebe getroffen zu sein. Burmin setzt dann auch seinen Weg durch den nächtlichen Schneesturm fort, und seine Frau legt sich, nach Hause zurückgekehrt, krank ins Bett und ist wochenlang am Rande des Grabes. Dennoch hat der flüchtige Blick, den Mar'ja Gavrilovna und Burmin in der schlecht erleuchteten Kirche aufeinander geworfen haben, eine schicksalhafte Liebe entfacht. Das wird vom Autor auf vielfältige Weise angedeutet, in einem wahren Feuerwerk intratextueller Korrespondenzen, intertextueller Allusionen und ausgefalteter Wortmotive. Im einzelnen kann das hier nicht ausgeführt werden. Es mag der Hinweis genügen, daß sich der Autor indirekt auch in die Polemik zwischen Jean-Jacques Rousseau und Samuel Richardson über die Möglichkeit der Liebe auf den ersten Blick einmischt. In der *Nouvelle Héloïse*, die an anderer Stelle der *Metel'* ausdrücklich aufgerufen wird, läßt Rousseau seine Helden von der Prädestination ihrer Liebe und dem alles entscheidenden ersten Augenblick schreiben⁷. In einer Fußnote polemisiert Rousseau mit Richardson, der ganz zu Unrecht spotte über Zuneigungen, die gleich „beim ersten Anblick“ (*dès la première vue*) entstehen und auf „unerklärbaren Übereinstimmungen“ (*conformités indéfinissables*) gegründet sind. Womit aber motiviert Puškin die Liebe auf den ersten Blick und die Überzeugung der Liebenden, daß sie „füreinander geschaffen“ seien (друг для друга сотворенные), wie Karamzin – Rousseau folgend (*faits l'un pour l'autre*) – formulierte?

Die im Text nicht explizierte Motivierung wird, wie so oft in den *Povesti Belkina*, durch eine Allusion suggeriert. Das zentrale Sprichwort der Novelle spielt auf ein Vaudeville Nikolaj Chmel'nickijs an, das in den zwanziger Jahren in beiden Hauptstädten häufig gespielt wurde. In *Suženogo konem ne ob' edeš', ili Nechuda bez dobra* erweist sich als der „Beschiedene“ nicht der sich wie immer verspätende Bräutigam, „der langweiligste und schlaffeste junge Mann“ (самый скучный и самый вялый молодой человек, 123), sondern ein zufällig vorbeireisender, im Kriege verwundeter Husarenoffizier, der in Abwesenheit der Herren im Schloß der Braut alles auf den Kopf gestellt hat. Die Braut, „das lebendigste und allerfröhlichste Mädchen“ (самая живая и превеселая девушка), ist, als

sie zu Hause eintrifft, über den hübschen Bretteur alles andere als erbost und stellt fest, daß sie keinen andern als diesen Frechling heiraten wird, den sie anstelle des verspäteten Bräutigams vorgefunden hat.

Wir beobachten hier eine für Puškin typische Paradoxie der Intertextualität. Indem Puškin Motive des Vaudeville, einer apsychologischen Gattung, vergegenwärtigt, gibt er seinen Figuren psychologisches Profil. Es scheint nämlich die Frechheit, die Windigkeit zu sein, die Burmin für Mar'ja Gavrilovna anziehend macht, und die Erzählung erweist im weiteren, daß die für die schicksalhafte Verbindung erforderliche *conformité indéfinissable* der Liebenden gerade auf ihrer *beider vetrenost'* beruht.

Die Bewußtseinslage von Karamzins Natal'ja war einsinnig, die ausdrücklich biologisch motivierte Liebesbereitschaft der jungen Dame ausschließlich und vorbehaltlos auf das einmal fixierte Objekt gerichtet. Für Puškins Maša dagegen müssen wir widersprüchliche, unter anderm auch recht prosaische Seelenregungen konjizieren und – unter dem Schein übermäßiger Trauer über den seinen Kriegsverletzungen erlegenen glücklosen Entführer Vladimir – eine durchaus paradoxe Zuneigung zu dem grausamen Spieler Burmin, die freilich nicht nur dem Geschlecht, sondern auch dem Charakter gilt. Neben aller Empörung gegen den falschen Bräutigam, der sie zum freudlosen Leben einer jungfräulichen Witwe verurteilt hat, wird die junge Frau auch andere Gefühle hegen: unbezähmbare Neugier auf den geheimnisvollen Frechling, Sympathie, vielleicht uneingestandene, für den dreisten Usurpator und geheime Sehnsucht nach dem verwegenen Eroberer, der sie im übrigen vor der Ehe mit dem nicht nur phantasie- sondern auch mittellosen Fähnrich bewahrt hat. Nur so jedenfalls ist zu erklären, daß sich Mar'ja Gavrilovna nach Vladimirs Tod den Anschein einer untröstlich trauernden und gedenkenden Artemisia gibt, jener legendären Witwe, die dem verschiedenen Gatten Mausolos ein berühmtes Grabmal errichtete, das Mausoleum. Gilt die sprichwörtliche Treue der Trauernden wirklich Vladimir, wie sie alle Welt glauben läßt? Kaschiert sie mit der zur Schau getragenen Trauer um Vladimir, den sie nur literarisch, den französischen Romanen folgend geliebt hat, nicht die verzehrende Sehnsucht nach dem windigen Ehemann? Ist es nicht Burmin, der ‚windige‘ Gatte, der ihre Gedanken bewegt und schon ihre Liebe geweckt hat, eben die Gattenliebe der Artemisia?

Es ist hier nicht der Raum, das komplexe Psychogramm der Heldin, in das auch recht frivole und grausame Regungen eingehen, aus den vielfältigen Allusionen, so auf Rousseau, Petrarca und Pietro Aretino, weiter zu rekonstruieren. Es geht uns um die grundsätzliche Differenz zu Karamzins Personenkonstitution und die poetologische Kritik an den psychologisch wenig profilierten Figuren der sentimentalistischen Erzählung. Eine ähnliche Differenz zeigt sich zwischen dem von Natal'ja verlassenen Vater und Samson Vyrin aus der Posthalternovelle, die eine weitere Kontrafaktur zur Erzählung von der Bojarentochter bildet. Karamzins be-

sorgter Bojar Matvej erwägt für einen Moment, ein Bösewicht könne die unschuldige Tochter verführt haben und werde sie verlassen und ins Unglück stürzen. Dann aber verwirft er diese Befürchtung sogleich, denn er weiß: seine Tochter kann keinen Bösewicht lieben. Warum aber hat sie sich nicht dem Vater offenbart? Wer der Geliebte auch gewesen wäre, er hätte ihn als Sohn umarmt. Vielleicht aber, so sagt sich der Vater, hat er, Matvej, die Strafe Gottes verdient. Er will sich ihr jedenfalls ohne Murren unterwerfen. Und er bittet seinen Gott, der Tochter in jedem Land ein barmherziger Vater zu sein. Mag er selbst auch im Kummer sterben, die Tochter soll glücklich werden. Wenn sie doch wenigstens eine Stunde vor seinem Tode zurückkäme. Aber wie es Gott gefällt. Inzwischen wird er, das Waisenkind im Alter, ein Vater für die Unglücklichen und mit Kummer Beladenen sein. Karamzins idealer Held führt uns vor Augen, welche Gedanken und Beweggründe wahrer, uneigennütziger Vaterliebe entspringen. Puškin glaubte indes nicht an solche Seelenidylle. Nicht nur, daß sich Samson Vyrin der Tugend der Tochter weit weniger sicher ist. Er selbst verrät in seinem Schmerz ganz unväterliche Beweggründe. So etwa, wenn er der Tochter, die er sich nicht anders als in Sünde lebend vorstellen kann, das Grab wünscht. Und es spricht für sich, daß er sich nicht auf das Gleichnis vom verlorenen Sohn verläßt, dessen Illustrationen seine Stube schmücken, sondern, sich innerlich auf das Johanneische Bild des guten Hirten berufend, selbst auf den Weg nach Petersburg macht. Die Konfrontation mit Minskij, dem Wolf, und Dunja, dem verirrtten Schäfchen, erweist den guten Hirten aber in Wahrheit als den Dieb und Räuber. Und aus Vyryns Verhalten können wir schließen, daß ihn nicht das befürchtete *Unglück* der Tochter umbringt, sondern ihr *Glück*, dessen Zeuge der „arme Aufseher“ (бедный смотритель) in Petersburg werden mußte.

Puškins Kontrafakturen implizieren folgende, hier in den Begriffen des Fragments *O proze* extrapolierte Kritik an Karamzins Psychologie: das Material des Sentimentalisten sind nicht „Gedanken“, für Puškin die „erste Tugend“ der Prosa, sondern „glänzende Ausdrücke“, die in die Hemisphäre der Poesie gehören. In der Tat besteht Karamzins Bewußtseinskunst nicht in der *Inszenierung* oder gar der *Exploration* psychischer Prozesse, sondern lediglich in der *Benennung* diskreter Seelenzustände, die jeweils zu einer einzigen emotionalen Lage homogenisiert sind. Statt Bewußtseinsdarstellung bietet Karamzin eher Fingerübungen im Wortschatz der neuen Innerlichkeit. Und die Darstellung der empfindenden, Tränen vergießenden Helden dient weniger der präzisen Referenz als der Impression, dem Eindruck auf gleichgesinnte Herzen.

Ein Prätext der *Romantik* ist für Puškin Aleksandr Bestužev-Marlinskijs Erzählung *Večer na bivake* aus dem Jahr 1822. Sie hat für den *Vystrel* eines der beiden Mottos geliefert und das Motiv der Verschiebung eines Duellschusses. Die

Duellforderung ist bei dem Romantiker mit der rasenden Wut des verratenen Liebhabers auf den Verführer der Braut motiviert:

Бешенство и месть, как молния, запалили кровь мою. [...] Знаете ли вы, друзья мои, что такое жажда крови и мести? Я испытал ее в эту ужаснейшую ночь! В тиши слышно было кипение крови в моих жилах [...] Мне беспрестанно мечтались: гром пистолета, огонь, кровь и трупы.⁸

Die Aufschiebung des Schusses ist freilich, wenig raffiniert, mit der schweren Verwundung des Gekränkten begründet. Aber zur Rache kommt es gar nicht. Ein Freund verhindert die Fortsetzung des Duells mit einer List, und das Schicksal bestraft die untreue Geliebte, die, von ihrem ehrlosen Verführer verlassen, in den Armen des Helden an Schwindsucht stirbt. Von vordergründigen Similaritäten zur Komparation aufgerufen, wird der Leser letztlich den Kontrast zwischen den Rächern aktualisieren. Während Marlinskijs Held, dem von der Frau seines Herzens übel mitgespielt wurde, gleichwohl seine Rachepläne aufgibt und zur Verzeihung fähig ist, lebt der vom Grafen in Anwesenheit einer Dame geohrfeigte Sil'vio sechs Jahre ausschließlich seinen düsteren Rachedgedanken. Und daß ihm seine Rache schließlich dennoch nicht gelingt, wird nicht mit äußeren Umständen, sondern mit einer Seelenschwäche begründet. Allusionen, innertextliche Verweise und entfaltete Wortmotive suggerieren für das Paradigma der nicht treffenden Schüsse folgende Beweggründe der Schützen. Der Graf, der, obwohl Meisterschütze, Sil'vio zweimal aus nur 12 Schritt Entfernung zu verfehlen scheint, *will* den Gegner nicht erschießen. Sil'vio dagegen, der die Waffe sechsmal zum tödlichen Schuß erhebt und für den Verzicht jeweils das Motiv diabolischer Verfeinerung der Rache vortäuscht, *kann* den Grafen nicht erschießen. Diese Unfähigkeit zur Rache hat Dostoevskij interessiert. In den *Zapiski iz podpol'ja* entfaltet er, immer wieder auf Puškins Novelle anspielend, das Psychogramm des schäumenden Schwächlings, der schon darüber beglückt ist, daß man ihn einer Ohrfeige würdigt. Aus der Perspektive des Post-Textes erscheint der Möchte-gern-Rächer, der in Wirklichkeit nur Fliegen erschießt, als Prototyp des Kellerlochmenschen, der sich nicht damit abfinden kann, daß er nur Spatzen erschreckt.

Puškins poetologische Kritik trifft auch im Falle Marlinskijs die wenig plausible Motivation, die daher rührt, daß der Autor sich mehr um den schönen Ausdruck kümmert als um die „Gedanken“, d.h. die thematischen Motive. Obwohl Marlinskij selbst vom Prosaiker die „Kenntnis nicht nur der Grammatik der Sprache, sondern auch der Grammatik des Verstandes“ fordert⁹, verfallen seine Erzählungen dem Verdikt des kritischen Puškin, der ihm schreibt:

Твой Турнир напоминает Турниры W. Scotta. Брось этих немцев и обратись к нам православным; да полно тебе писать *быстрые* повести с романтическими переходами – это хорошо для

поэмы байронической. Роман требует болтовни, высказывая всё на чисто.¹⁰

Das Bemühen, auch die Seelenregungen *na čisto* zu explizieren, kennzeichnet Puškins Prosa in ihrer ersten Phase, der Phase der Fragmente. *Arap Petra Velikogo*, *Na uglu malen' koj ploščadi* und *Gosti s' ezžalis' na dače* zeigen Puškin auf der erfolglosen Suche nach der Form für einen russischen psychologischen Roman: Anna Achmatova hat in allen drei Bruchstücken Reminiszenzen an Benjamin Constants *Adolphe* nachgewiesen¹¹, der, 1816 erschienen, als der erste psychologisch-analytische Roman der französischen Literatur gilt und von Puškin mehr als alle andern Werke der zeitgenössischen französischen Literatur geschätzt wurde. Warum blieb Puškin mit seinen eigenen Experimenten unzufrieden? Das Fragment war für ihn ja keine Gattung, sondern Zeuge eines Mißerfolgs. Gewiß zu Recht nennt Paul Debreczeny unter den Gründen für das Mißlingen des psychologischen Romans *the great speed of narration*¹². Ein einziger Satz („** mußte sich bald von der Untreue seiner Frau überzeugen“) faßt tatsächlich eine Erfahrung zusammen, die Tolstoj in *Anna Karenina*, zu der ihn die Lektüre des dritten Fragments inspiriert haben soll, in einem ganzen Kapitel schrittweise entwickelt. Zu unrecht aber charakterisiert Debreczeny den Übergang von den Fragmenten zu den *Povesti Belkina* als Abstieg: „In fiction, Pushkin began with the complex, and then [...] he descended to the simple.“¹³ Die Entwicklung zum ersten abgeschlossenen Prosawerk ist vielmehr zu beschreiben als der *Weg von der Explikation zur Implikation*, als Abwendung von der ausdrücklichen Seelendarstellung à la Constant hin zu einer implikativen Psychologie, einer Psychologie *in absentia*.

Die drei Fragmente waren Versuche im psychologischen Gesellschaftsroman mit dem Thema des Liebesverrats. Dieses Thema gestaltet Puškin mit neuem *setting* in der Novelle vom biedereren Posthalter. Die genetischen Beziehungen sind unverkennbar. Der Name Minskij erscheint in *Gosti s' ezžalis' na dače*, mit *Na uglu malen' koj ploščadi* teilt der *Stancionnyj smotritel'* einige Motive (Interieur eines Petersburger Salons, Personenkonstellation, Kleidung), und das Räsonnement des betrogenen Ehemanns aus diesem Fragment weist auf denselben Prätext wie Dunjas Ritt auf der Sessellehne, nämlich Balzacs *Physiologie du mariage*, den in Rußland kontrovers rezipierten Traktat des Psychologen der Geschlechterbeziehung.

Wie nun ist Bewußtsein in den auf den ersten Blick rein anekdotischen, a-psychologischen Texten impliziert? Und inwiefern nähert sich die Psychopoetik der *Povesti Belkina* den Normen realistischer Bewußtseinskunst?

Die erzählte Geschichte ist jeweils hochselektiv gegenüber ihrem Geschehen. Lücken treten vor allem an den inneren Befindlichkeiten und Handlungsmotivationen auf. Darauf weist Tolstojs Wort von den „irgendwie nackten“ Erzählungen¹⁴. Die Varianten der *Povesti Belkina* zeigen, daß Puškin Ansätze zu direkter Bewußtseinsdarstellung durch symptomatische Szenen ersetzt hat. In prosaischer,

schnell der narrativen *razvjazka* zueilender Lektüre wird der Leser das Ausgesparte mit den poetischen Motiven jener Tradition ausfüllen, die, wie es zunächst scheint, von der Geschichte fortgesetzt wird. Der Blick auf die Prosa der Welt, und das ist vor allem die Prosa der Psyche, den Puškins Zyklus bereithält, verlangt jedoch eine poetische Lektüre. Poetisch lesen heißt: langsam und bewußt lesen, „zu Fuß“ lesen, wie Geršenzon sagte¹⁵. Der beliebten Analogisierung von künstlerischem Text und Diskurs des Neurotikers, verborgener Sinnintention des Textes und verdrängtem Unbewußten folgend, kann man sagen: poetisch lesen heißt den Text so wahrnehmen, wie der Therapeut seinem Analysanden zuhört, mit jener „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“, von der Freud spricht¹⁶. In poetischer Lektüre läßt man sich nicht in bestimmte Themen hineinziehen, weigert man sich, aufdringlichen Sinnangeboten zu folgen, sucht einen Sinn in der Texttiefe zu bilden und weiß doch, daß diese Tiefe an der Oberfläche liegt, allen zugänglich. Der poetisch Lesende widerstrebt dem narrativen Sog zum Finale, geht im Text, der für ihn zu einem Raum wird, hin und her, verweilt bei einzelnen Motiven und steigt in ihre Vorgeschichte hinab. Drei Verfahren sind es, die die poetische Lektüre zu aktualisieren hat: die intra-textuelle thematische Äquivalenz zwischen Personen, Situationen und Handlungen, aber auch die klangliche Äquivalenz zwischen Wortlauten des Diskurses, dann die Allusion auf fremde Texte, die eine inter-textuelle Äquivalenz zwischen den Geschichten und zwischen ihren Motivationen suggeriert, und schließlich die Sujetentfaltung buchstäblich verstandener Wortmotive und redensartlicher Mikrotex te oder die Dynamisierung semantischer Figuren. Wer diesen Relationen und Operationen folgt, wird die explizit gegebenen Motive des Textes in überraschende Konfigurationen bringen, verborgene Sinnpotentiale aktivieren und zu tentativen Konkretisationen der nicht ausgeführten Beweggründe gelangen.

Aus dem Mißlingen der expliziten Psychologie in den Fragmenten zog Puškin – so können wir konkludieren – die Einsicht, daß sich das Indefinite des Seelenlebens der direkten Benennung und dem analytischen Zugriff entzieht. Der Unschärfe und der Mehrstimmigkeit der Psyche suchte er mit einem Darstellungsmodus gerecht zu werden, der der Ausfüllung des Unbestimmten einen gewissen Spielraum läßt. So wird in seiner Prosapoetik der unbestimmte, in vielem konkretisationsbedürftige Text ein Abbild der unbestimmbaren, widersprüchlichen Psyche. Mehr noch: die poetischen Verfahren, die durch ihre Verkettungen den expliziten Motiven bestimmte Sinnpotentiale aufprägen, sind selbst Modelle für das, was sie konkretisieren helfen. Die assoziative Verknüpfung von Motiven gegen allen sachlichen, temporal-kausalen Zusammenhang, die Vergegenwärtigung ähnlicher Geschichten aus dem Repertoire archetypischer Sujets und schließlich die magische Ausfaltung von Wort, Figur und Spruch, das sind Vorgänge, die die Poesie mit der Arbeit des Unbewußten teilt. Mit der perspektivierenden Narration interferierend, bietet die der Psyche strukturhomologe Wortkunst hochkomplexe

Möglichkeiten indirekter Darstellung des Menschen und seiner schwer faßbaren Innenwelt.

Die absente Psychologie, die vom Leser auf diese Weise in die Präsenz gebracht wird, hat nichts mehr mit der Charakterologie des 18. Jahrhunderts gemein. Sie trägt bereits jene Züge, die die Bewußtseinskunst des Realismus aufgedeckt hat: Vielstimmigkeit, Widersprüchlichkeit und Unentscheidbarkeit. Die Person erscheint nicht mehr als der geschlossene, grundsätzlich fixierbare Charakter, wie ihn die Literatur bislang gezeichnet hat. Liza aus *Baryšnja-krest'janka* ist nicht einfach, wie noch die Heldin in Marivaux' *Jeu de l'amour et du hazard*, ein verkleidetes Fräulein; sie ist Fräulein *und* Bäuerin zugleich, eben, wie der Titel sagt, *Fräulein Bäuerin*. Gewiß, in dieser Vaudeville-Novelle ist der Mensch unter allen Figuren des Zyklus noch am meisten Charakter und am wenigsten Bewußtsein. Aber Psychologie kommt doch schon ins Spiel, wenn der Text auf mannigfache Weise andeutet, daß Aleksej der Bäuerin seine Hand nicht so sehr deshalb anbietet, weil er ein *faible* für das *genre paysan* hat oder schicksalhaft in die Tochter des Dorfschmieds verliebt ist (er scheint der rustikalen Schönen ja schon ein bißchen müde geworden zu sein). Die verblüffende Gelehrigkeit und der Geist des Bauernmädchens erleichtern es ihm zwar, die Standesgrenzen kühn zu überschreiten, aber sein Antrag ist vor allem motiviert mit dem Trotz gegen den unerbittlichen Vater, dem er, nicht minder halsstarrig, Paroli bietet. Nicht zufällig sieht Aleksej erst nach dem Zusammenstoß mit dem Vater "zum erstenmal ganz klar", daß er leidenschaftlich in das Bauernmädchen verliebt ist.

Die realistische Psychologie inszeniert die *Taktik* und die *Strategie* des Bewußtseins. Von Dostoevskijs Psychen kennen wir die raffiniertesten Manöver. Der *nadryv*, die Selbstvergewaltigung, die Selbsterniedrigung ist in Dostoevskijs Welt ein häufiger Akt, der in den *Brat'ja Karamazovy* sogar paradigmatisch wird. In der Psychologie der *Povesti Belkina* gibt es allenthalben Täuschung und Selbstbetrug. Mit literarischen Attitüden verbergen die Helden vor sich und andern ihre eigentlichen Beweggründe, die überaus prosaisch sind. So kaschiert Samson Vyrin vor andern, aber auch vor sich selbst die Gekränktheit des Verlassenen mit der biblischen Sorge des guten Hirten um sein verirrttes Schäfchen. Sil'vio spielt, auch vor sich, die Rolle des romantischen Rächers, um über die Harmlosigkeit seines Wesens hinwegzutäuschen, die in Kirschkernespuken und Fliegenschießen symbolischen Ausdruck findet. Mar'ja Gavrilovna täuscht Trauer um Vladimir vor, um ihre Sehnsucht nach dem windigen Gatten zu verbergen.

Neben solcher *Hierarchie* der Motivationen gibt es auch eine unentscheidbare *Bipolarität* der Bewußtseinsregungen. Ein und dasselbe Motiv, kann, vor mehreren Prätexten wahrgenommen, sehr unterschiedliche Beweggründe suggerieren. Mar'ja Gavrilovna zieht sich in ihr Mausoleum für Vladimir zurück und macht keinem ihrer zahllosen Freier auch nur die geringste Hoffnung. Andererseits aber

weckt der Kontext gewisse Zweifel an ihrer Unnahbarkeit. Da ist zum einen das zweideutige Lob des freigiebigen Lohns, den die russischen Frauen den aus dem Krieg heimkehrenden Offizieren erweisen, und auf dem Lande, wo Mar'ja wohnt, ist die Begeisterung noch größer als in den Städten. Zweideutig ist aber auch der intertextuelle Sinn der Worte *Se amor non è, que dunque*, mit denen der Erzähler Mar'jas aufrichtige Zuneigung zu dem verwundeten Offizier, dem unerkannten Ehemann, charakterisiert. Die Worte lassen sich zunächst als Zitat aus Petrarcas *Canzoniere* identifizieren. So verstanden, assoziieren sie schicksalhafte Liebe. Man kann die Zeile aber auch als *zitiertes Zitat* betrachten¹⁷ und in ihr eine Anspielung auf Pietro Aretinos *Ragionamenti* sehen. Dort wird die besagte Zeile von den Kavalieren gesungen, die mit einem "Taschen-Petrarca" in der Hand am Haus der Kurtisane Nanna vorbeireiten. Wer die Anspielung auf Aretino realisiert, wird die Äquivalenz der Kontexte wahrnehmen und gar nicht umhinkönnen, die sitten-strenge Mar'ja mit der raffinierten Nanna zu vergleichen, die Unnahbarkeit nur vortäuscht, um die Neugier der Kavaliers anzuheizen. Wie man die Äquivalenz der beiden Damen auch deutet, in jedem Fall muß die Aktivierung des frivolen Prätextes einen gewissen Schatten auf die Beweggründe der russischen Spröden werfen. Artemisia oder Nanna, das sind zwei Möglichkeiten, zwischen denen der Leser schwanken wird¹⁸, die beiden Figuren bezeichnen aber auch die Extreme, die die Seelendimension der Heldin abstecken. Psychologie kommt hier also vor allem durch die Intertextualität ins Spiel. Mit den tentativ vergegenwärtigten Prätexten faltet sich die Seelentopologie auf.

Die *Povesti Belkina* markieren den Punkt, wo zum erstenmal in der russischen Erzählprosa das *Unbewußte* als Sujetfaktor auftritt. Schon das redensartliche Sprechen ist vom Unbewußten motiviert. Das wird am deutlichsten an Vyrins Worten von seinen Hochwohlgeboren, die kein Wolf seien und Dunja schon nicht fressen würden. Wie in dieser unfreiwilligen Prophezeiung der späteren *razvjazka* vermischen sich Seelenreflex und Sujetantizipation auch in andern parömischen Mikrotexten und ebenso in den Träumen. Mar'ja Gavrilovna träumt, daß sie, zur geheimen Trauung aufbrechend, vom Vater in ein dunkles Verlies geworfen wird. Ein anderes Mal sieht sie ihren Bräutigam tödlich verwundet im Gras liegen. Beide Motive drücken mit onirischer Transposition unbewußte Ängste und Hoffnungen aus: die Angst vor der Ehe mit dem phantasielosen Vladimir, die dem aufgeweckten Mädchen wie ein Gefängnis erscheinen muß, und die Hoffnung, dem ungeliebten Bräutigam noch zu entgehen. Zugleich aber antizipieren beide Motive in der Symbolsprache des Traums den Verlauf der Burmin-Geschichte: die grausame Handlungsweise des Vaters, der in der Wirklichkeit der Geschichte durchaus weichherzig ist, nimmt den grausamen Scherz des Husaren vorweg, der seine Ehefrau in das dunkle Verlies der Einsamkeit werfen wird, und Burmin wird sich auch als sterbender Bräutigam erweisen, da er, nach der Trauung sogleich verschwindend, seine Frau zur jungfräulichen Witwe macht. Psychischer

Reflex und Sujetantizipation sind an sich ganz unterschiedliche Funktionen, aber in Puškins poetischem Weltmodell scheinen die unbewußten Hoffnungen und Befürchtungen eine magische Wirkung auf das künftige Geschehen zu haben. Die Psyche scheint im Bunde mit dem Schicksal zu stehen.

Eine erstaunliche Vorahnung dessen, was ihm bevorsteht, beweist Adrijan Prochorov im *Grobovščik*. Diese Novelle, die im Thema prosaischste und in der Konstruktion poetischste des gesamten Zyklus, mit der ausgeprägtesten personalen Perspektivierung, enthält das einzige explizite psychologische Motiv aller fünf Novellen: die letzten Habseligkeiten in sein neues, für eine beträchtliche Summe erworbenes Haus transportierend, wundert sich Adrijan Prochorov darüber, daß sich sein Herz nicht freut. Diese Freudlosigkeit wird durch eine Allusion auf Antonij Pogorel'skijs *Lafertovskaja makovnica* (1825) als Vorahnung gespenstischer Ereignisse ausgewiesen. In der Tat wird der Sargmacher in dem neuen Haus, das die gelbe Farbe der Toten hat, in die Unterwelt absteigen, die hier freilich nicht ein Reich der Schatten ist, wie im antiken Mythos und in Puškins früher Lyrik, sondern eine wohlanständige Versammlung sehr prosaischer Skelette. Dieser Abstieg im Traum, eingeleitet vom Wachmann Jurko, einem Moskauer Hermes Psychopompos, ist nichts anderes als der Abstieg in das am Tag verdrängte Unbewußte. Unangenehme Erlebnisse warten hier auf Prochorov: die Konfrontation mit der Schuld, die er als unehrlicher Handwerker auf sich geladen hat, die Begegnung mit der Absurdität, zu der sein Denken das wahre Paradoxon seiner Sargmacherexistenz verkehrt hat (nämlich die unbestreitbare Tatsache, daß er vom Sterben lebt), und schließlich die Einsicht, wie es ihm erginge, wenn sich seine absurde Orthodoxie bestätigte, der Glaube, daß die Toten leben – buchstäblich in den Häusern leben, die er, der Sargmacher (nach Shakespeare der Erbauer der dauerhaftesten aller Häuser¹⁹), für sie anfertigt.

Ein psychologisches Meisterwerk ist, wie man weiß, *Pikovaja dama*. In ihr erreicht Puškin das dritte Stadium seiner Psychopoetik: explizite und implizite Psychologie sind hier verknüpft. Nicht wenige Deutungen unterlegen der Novelle sogar tiefenpsychologische Motive, ja ein regelrechtes Ödipusprogramm²⁰. Dabei darf man freilich nicht übersehen, daß hier dem Unbewußten als Motivierungsfaktor Grenzen gesetzt sind. Eine rein psychologische Deutung, die die Phantastik außer acht läßt, verarmt das Werk. Wie man weiß, endet Germanns Farospiel mit einem Fiasko. Aber es versagt nicht das Kartengeheimnis der Gräfin. Die Drei, die Sieben und das As fallen tatsächlich. Es ist der gierige, berechnende Germann, der versagt. In einer Freudschen Fehlhandlung zieht er statt des As die Dame, die damit seine schändliche Behandlung des weiblichen Geschlechts rächt. Germanns Untergang ist also einerseits psychogen, eine Selbstbestrafung, aber es hat andererseits auch eine phantastische Macht mitgespielt, die dafür sorgt, daß die erwarteten Karten tatsächlich fallen. In Puškins gesamter narrativer Welt von *Arap Petra velikogo* bis zur *Kapitanskaja dočka* entscheidet über den Ausgang einer

Geschichte neben dem Menschen und seinem Bewußtsein immer auch eine überirdische Macht, die der Autor *providenie* oder *sud'ba* nennt. Das Schicksal scheint zwar, wie wir an *Metel'* gesehen haben, mit der Seele im Bunde zu stehen, es scheint das zu verwirklichen, was sich in ihr als Hoffnung und Wunsch regt, aber es vollstreckt nicht passiv, geradlinig, voraus-berechenbar. In welchem Sinne, mit welcher (metaphorischen) Wendung und welcher (metonymischen) Verschiebung sich ein Seelenmotiv zum Sujet realisiert, entscheidet eine andere Logik als die der Psyche. Die Lebensfreundlichkeit der Seelenregungen bewertend, *bestraft* und *belohnt* das Schicksal. Die Mitwirkung dieser Instanz unterscheidet Puškins Psychologismus von dem des frühen Realismus, der, wie an Dostoevskijs *Dvojniki* zu beobachten ist, die Lenkung des menschlichen Lebens durch eine metaphysische Macht leugnet und sich ganz auf die Immanenz des Bewußtseins beruft²¹.

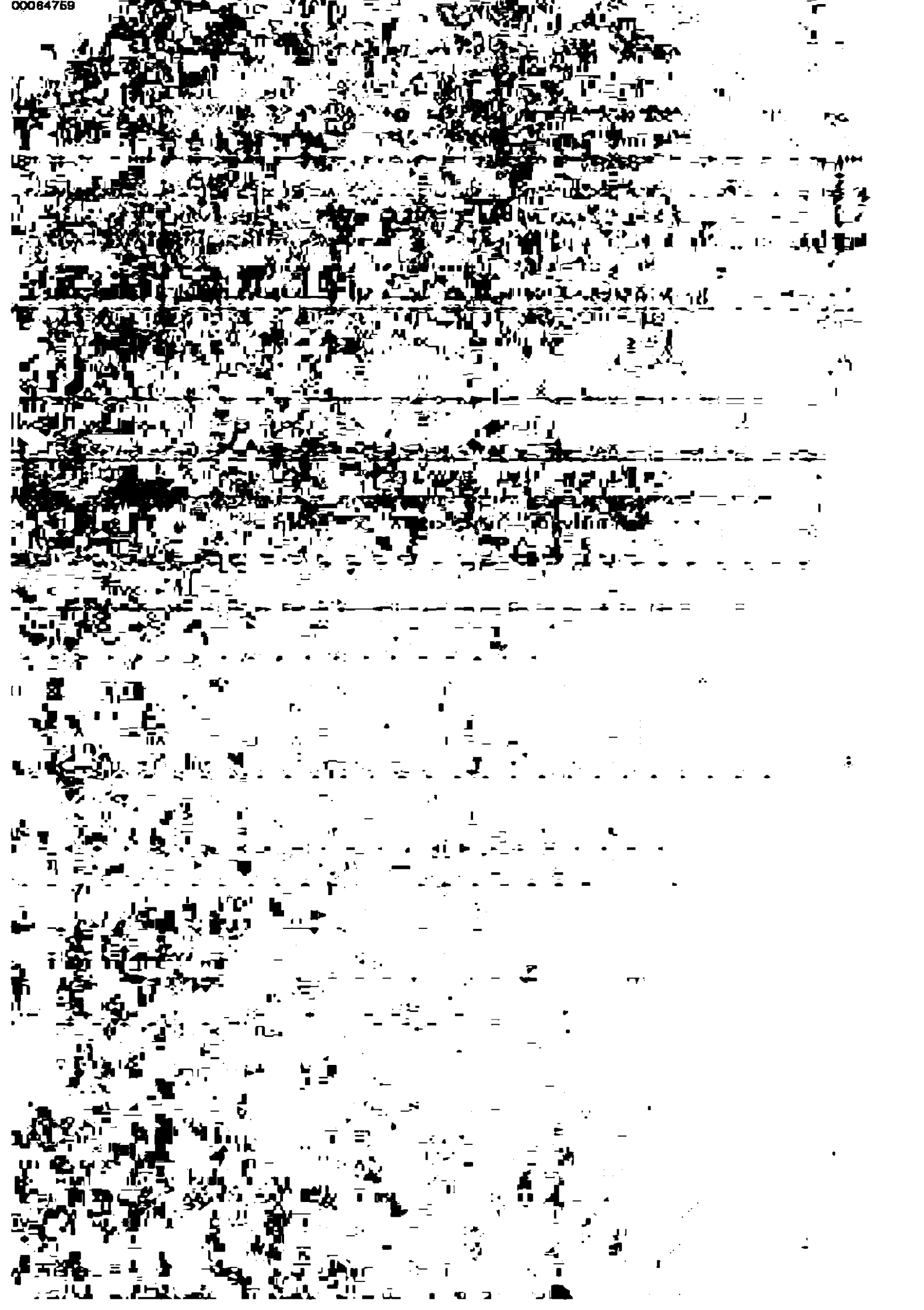
Anmerkungen

- * Die schriftliche Version des Symposiumsbeitrags bewahrt die thesenhafte Form der mündlichen Präsentation.
- ¹ Terminus (mit Anwendung auf die Romane von Virginia Woolf, Dorothy Richardson und James Joyce) von Bernhard Fehr, "Substitutionary Narration and Description", *English Studies* [Amsterdam], Bd. 20 (1938), 97-107.
- ² Vgl. dazu auch meine Kritik an den Beschreibungsmodellen Bachtins und Vološinovs: „Vklad Bachtina/Vološinova v teoriju tekstovoj interferencii“, *Russian Literature*, Bd. 26 (1989), S. 219-236.
- ³ „Gedankenlosigkeit“ im Sinne des literaturkritischen Fragments *O proze* (1822), in dem Puškin als Desiderat der Prosa „Gedanken“ nennt – damit sind hier wohl gemeint: die Logik und Plausibilität der erzählten Geschichte: «Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое» (*Polnoe sobranie sočinenij*, 17 Bde, M./L. 1937-1959 [im weiteren: PSS], Bd. XI, 19; vgl. dazu den Abschnitt „Gedanken“ als der Gegenstand künstlerischer Prosa“ in meinem Buch *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München 1991, 13-16. Auf dieses Buch sei auch für die Analyse der *Povesti Belkina* verwiesen).
- ⁴ Alle Zitate aus *Natal'ja bojarskaja doč'* nach der Ausgabe: N.M. Karamzin, *Izbrannye proizvedenija*, M. 1966.
- ⁵ In der *comédie larmoyante* war das Schuldbekenntnis ein probates Mittel, das Herz einer Unnahbaren zu erweichen. So macht in Michel Guyot de Merville's *Les Époux réunis, ou La Veuve fille et femme* (1738) Damis der von ihm verehrten schönen Witwe Lucrèce (die sich später als seine gesetzliche Gattin erweisen soll) zuerst den Hof und wirft sich ihr dann in einem Anfall von Reue zu Füßen. Er habe sie, so gesteht Damis, lediglich aus Ehrgeiz und nicht aus echter Zuneigung erobern wollen. Die strenge Lucrèce ist tief gerührt. In der nächsten Szene vertraut der Held einem Freund an, er habe den Reumütigen

nur gespielt, um das Herz der moralisch rigiden Dame sicherer zu gewinnen. (Dieses Rührstück ist, wie der Name der sittenstrengen Heldin signalisiert, eine bürgerlich-empfindsame Replik auf die tragische Geschichte der Lukretia, die, vom Sohn des Tyrannen Tarquinius geschändet, sich selbst den Tod gibt. Die von Ovid [*Fasti*] und Livius [*Ab urbe condita*] berichtete Geschichte bildet die Fabel von Shakespeares Versepos *Lucrece*, dem Puškin in *Graf Nulin* eine höchst prosaische, sowohl für die geistesgegenwärtige Heldin als auch für den Nachbarn glücklich endende Kontrafaktur entgegensetzte. Wir müssen annehmen, daß Puškin auch Guyot de Mervilles Stück kannte.)

- 6 Alle Zitate aus den *Povesti Belkina* nach PSS, Bd. VIII.
- 7 St. Preux gesteht Julie: „[...] si j'avais évité ce premier regard qui me fit une autre âme, je jouirais de ma raison [...] Un moment d'erreur a tout changé. Mon œil osa contempler ce qu'il ne fallait point voir. Cette vue a produit enfin son effet inévitable.“ (J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, Paris 1960, 166). Julie repliziert: „[...] mon cœur fut à vous dès la première vue [...] nous étions faits l'un pour l'autre“ (ebenda, 319).
- 8 A.A. Bestužev-Marlinskij, *Sočinenija v 2-ch tomach*, M. 1981, Bd. I, 82 f.
- 9 Ebd., Bd. II, 390.
- 10 PSS, Bd. XIII, 180.
- 11 „Adol' f Benžamena Konstana v tvorčestve Puškina“ (1936), in: A.A.A., *Sočinenija [v 3-ch tomach]*, o.O. (Inter-Language Literary Associates) 1968, Bd. 2, 223-256.
- 12 *The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction*, Stanford 1983, 49.
- 13 Ebenda, 45.
- 14 «Povesti Puškina goly kak-to», L.N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij*, 91 Bde, M. 1936-1964, Bd. XLVI, 187 f.
- 15 „Čtenie Puškina“ (1923), in: M.O.G., *Stat' i o Puškine*, M. 1926, 13-17.
- 16 „Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung“ (1912), in: S.F., *Studienausgabe*, Ergänzungsband, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1989, 169-180. Diese Haltung ist in der Analyse das „notwendige Gegenstück“ zur „psychoanalytischen Grundregel“, nämlich zur „Anforderung an den Analytierten, ohne Kritik und Auswahl alles zu erzählen, was ihm einfällt“. Der Analysand soll ‚frei assoziieren‘, der Analytiker ‚gleich (nicht frei!) schweben‘. Diese Rezeptionsweise bedeutet dreierlei: 1. den Verzicht auf vorschnelle Auswahl, Auswertung und Bewertung, die Aufmerksamkeit auf *alle* Themen, scheinbar zentrale wie scheinbar periphere, 2. die Aufmerksamkeit auf Inhaltliches *und* Formales, 3. die Herstellung von Äquivalenzen, *Gleichwertigkeiten* sowohl zwischen thematischen als auch zwischen formalen Motiven. Vgl. dazu jetzt auch das Kapitel „Ornament – Poesie – Mythos – Psyche“ in meinem Buch *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin* (= Slavische Literaturen 2), Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1992, S. 17-30.

- 17 Zu Begriff und Erscheinung vgl. I.P. Smirnov, „Das zitierte Zitat“, in: W. Schmid/W.-D. Stempel (Hgg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (= WSA. Sonderband 11), Wien 1983, S. 274-290.
- 18 Zur unentscheidbaren Ambivalenz der Charaktere in den *Povesti Belkina* vgl. V.M. Markovič, „*Povesti Belkina* i literaturnyj kontekst“, in: *Puškin. Issledovanija i materialy*, Bd. 13, L. 1989, 63-87. Kritisch relativierend (am Beispiel von *Vystrel*): W. Schmid, *Puškins Prosa in poetischer Lektüre*, 215 f.
- 19 Shakespeares scharfsinniger Totengräber, an den Puškins Erzähler erinnert, scherzt in seiner Rätselrede: „Who builds stronger than a mason, a shipwright, or a carpenter? [...] a grave-maker; the houses he makes last till doomsday“ (*Hamlet*, V. Akt, 1. Szene).
- 20 Vgl. Zusammenfassung und eigene Deutung bei Debreczeny, *The Other Pushkin*, 186-238.
- 21 Freilich vollzieht sich auch an Goljadkin eine höhere Gerechtigkeit, ist doch seine Bewußtseinsspaltung nicht ein psycho-physiologischer Zufall, sondern der psychopathologische Reflex eines charakterlichen Defekts, dessen nämlich, daß er anderes sein will, als er sein kann.



Alfred Thomas

A RUSSIAN OEDIPUS: LACAN AND PUŠKIN'S "THE QUEEN OF SPADES".

In his essay "Dostojewski und die Vätertötung" ("Dostoevskij and Parricide")¹, Freud applies his psycho-biographical approach to the life and work of Dostoevskij. Focusing in the novel *The Brothers Karamazov*, Freud argues that the murder of the father Karamazov reflects a parricidal aggression within the writer himself. It is no coincidence, Freud claims, that the three great masterworks of world literature deal with the central theme of the Oedipus complex:

Es ist kaum ein Zufall, daß drei Meisterwerke der Literatur aller Zeiten das gleiche Thema, das der Vätertötung, behandeln: der König Ödipus des Sophokles, der Hamlet Shakespeares und Dostojewskis Brüder Karamasoff. In allen drei ist auch das Motiv der Tat, die sexuelle Rivalität um das Weib, bloßgelegt. (p. 20)

Freud attaches great significance to Dostoevskij's unstable mental health and his proneness to epilepsy. In this connection, Freud turns to the writer's well-known passion for gambling which he explains as a neurosis impelled by a sado-masochistic desire for self-destruction. Freud locates the source of the gambling impulse in the child's guilt-ridden act of masturbation:

Die Analyse lehrt aber, daß ihre Erfindung auf dem Urgrund einer Wunschphantasie der Pubertätszeit ruht, die bei manchen Personen selbst als bewußt erinnert wird. Die Phantasie läutet, die Mutter möge selbst den Jüngling ins sexuelle Leben einführen, um ihn vor den gefürchteten Schädlichkeiten der Onanie zu retten ... Das "Laster" der Onanie ist durch das der Spielsucht ersetzt, die Betonung der leidenschaftlichen Tätigkeit der Hände ist für diese Ableitung verräterisch. (p. 25)

Freud's account of parricide in Dostoevskij comprises two essential parts - the biological and the psychological. It is not the aim of this essay to deconstruct this dichotomy; but, as Leo Bersani has argued with reference to other texts by Freud², a break-down of the thesis seems to occur within the unexpected area of preterition, as in the sentence: "Wirklich ist die Spielwut *ein Äquivalent* des alten Onaniezwanges" (p. 25). According to Freud gambling as an adult neurosis supersedes the pubescent neurosis of masturbation. If Freud has in mind a development from childhood to manhood, the word "equivalent" hardly seems suitable or accurate to define that transition. It is precisely in these syntactic

linkages, as Bersani has maintained, that the real inconsistency in Freud's argument resides.

Let us turn to another classic of nineteenth-century Russian literature, Alexander Puškin's *The Queen of Spades* (1833). In his study of Puškin's prose masterpiece, Paul Debreczeny discerns a mimetic dualism or "rivalry" within the artist himself³: *The Queen of Spades* defines a space of artistic tension wherein the forms of verse (Puškin's established medium) and prose (the medium in which at this time in his career he aspired to excel) compete for supremacy.

A cursory examination of the secondary literature dealing with Puškin's story reveals that all the existing psychoanalytic studies are of a vulgar-Freudian variety. Let us consider two examples of this biological-based approach: an article by Murray M. and Albert Schwartz (1975)⁴ and a discussion by Paul Debreczeny in his book-length study of Puškin's prose fiction, *The Other Puškin* (1983). Both of these studies emulate Freud's essay on Dostoevskij and *The Brothers Karamazov* in a somewhat literal fashion. They depart from Freud's model of the psychobiography merely by shifting the focus from the author to a principle character in the text; where Freud makes the author the focal point of the Oedipus complex, the vulgar Freudians privilege the hero as the centre of the psychic oedipal drama.

For both Schwartz-Schwartz and Debreczeny, German is the son in the oedipal triangle whose quest for the secret combination of cards is a symbolic treatment of the child's rivalry with the father for the mother's love. As Schwartz and Schwartz put it, "the first sequence is the reification of the infantile wish for parental secrets, parental powers" (p. 287). Similarly, for Debreczeny, German is caught between the rival claims of the mother (the Countess) and the father (the Count Saint-Germain). The hero tries to learn the winning sequence of cards in the game of faro just as the subject strives for legitimation from its father and mother. The climax of the story - the death of the Countess - corresponds to the parricidal act in the Freudian account of the Oedipus complex. As in Freud's essay, the weak link in the chain of this argument is apparent in the copula "corresponds to". The closer we examine the vulgar-Freudian position, the more arbitrary and tenuous appears this connection between the biological and the psychological.

Just as Freud makes untenable connections between the life of the author and his art, so the vulgar Freudians force the text into a reductive psycho-biological framework. A characteristic example of this reductivism is the equation drawn between German's empty gun and his alleged impotence (p. 279). Similarly, German's gambling urge is explained as an anal-erotic compulsion, a desire for potency and manhood:

Like Macbeth, German implores this maternal figure (the Countess) whose sexual status is ambiguous to provide him with the secret of procreation. (p. 284)

Both studies, briefly examined above, fail to explain the most striking feature of Puškin's story - the interlocking pattern of coincidences and repetitions, in particular, the elaborate numerological structure. To account for these neglected elements I would like to propose a Lacanian reading of *The Queen of Spades*. Lacan's revision of Freud is helpful for two reasons: it elides questions of biological behaviourism and emphasises the role of language in relation to the unconscious. Adapting Saussure's science of semiotics to Freudian psychology, Lacan creates a whole new topography of the mind in which the ego, far from being integrated, is subject to the primacy of the signifier. The individual's formation is contingent on "the insistence of the signifying chain".⁵ I will argue that madness should not be sought within the mental condition of any one character, but is a projection of a psychosis immanent in the text itself. I propose, therefore, the psychoanalytic model of "text as psyche". As Lacan argues, the insistence of the signifying chain is related to the Oedipus complex. The oedipal triangle is not mappable onto a triad of characters in a fixed, static relation but involves various permutations along the signifying chain.

In the course of this study, we shall discover a missing link in the signifying chain, a flaw within the Symbolic Order of language. It will emerge that there is a lacuna or gap in the Symbolic Order and the Real which fails to express or encompass the magnitude of the hero's phantasies. German's passion is propelled by the Imaginary where specular identification promises finality and perfection. But the missing signifier merely mocks and foils this project. The interlocking pattern of coincidences points in a metonymic formation toward the realization of desire, yet constantly defers its resolution. The numerological motifs are teasing links in an endless chain of desire. The story witnesses the repetition of a primal trauma where the hero is confronted with the spectre of an unresolvable enigma or conundrum.

Let us now turn to Lacan's theory of language and the unconscious as outlined in his essay, "Le séminaire sur 'La lettre volée'". It will emerge that while E.A. Poe's famous tale witnesses a reconciliation between the Imaginary and Symbolic Orders, Puškin's story of darkness and madness describes the failure of their harmonious inter-penetration

* * *

In *Jenseits des Lustprinzips* (*Beyond the Pleasure Principle*, 1920) Freud discussed the significance of various observed phenomena.⁶ He noticed that dreams occurring in dramatic neuroses have the characteristic of repeatedly

bringing the patient back to the distressing situation of his/her accident. In human relationships we often find repetitions of the same situation, such as the man whose friendships all seem to end in betrayal. Finally, Freud discussed repetition in the analytic relationship where patients repeat and revive unwanted situations and painful emotions.

It was clear that many psychical phenomena could not be explained in terms of the pleasure/unpleasure principle - whereby mental events were regulated by the avoidance of unpleasure (*Unlust*) or the production of pleasure (*Lust*). Instead, Freud postulated a principle beyond the pleasure/unpleasure principle - the repetition compulsion - which could override or was independent of it. He considered that the repetition compulsion should be ascribed to the unconscious repressed, and was the manifestation of the "daemonic" power of the repressed striving for expression, and at times overriding the pleasure/unpleasure principle to which the ego clung.

In his 1955 seminar in the repetition compulsion, later to figure in the *Écrits* as the first essay entitled "Le séminaire sur 'La lettre volée'" (1957), Lacan linked the repetition of the unconscious repressed to the insistence of the signifying chain.⁷ For Lacan the true subject was the subject of the unconscious and not the ego. In Freud's terms, on which Lacan based his idea, the unconscious subject was the "core of our being" ("Kern unseres Wesens") consisting of unconscious wishful impulses. In analysis the chain of unconscious purposive ideas (in Freud's terms) or the signifying chain (in Lacan's) insists on being hard, beyond any attachment to the pleasure/unpleasure principle, or the ego's attempts to stifle meaning. As can be seen in Lacan's reading of Edgar Allan Poe's story *The Purloined Letter*, it was Lacan's original contribution to emphasize the importance of the subject of the repetition of a chain of meaning in a symbolic circuit.⁸

In his analysis of *The Purloined Letter*, Lacan sees the repetition compulsion at work: the first part of the story - the interview between the Prefect and Dupin - is the primal scene; the second part - the truthful, complete account of the mystery provided by Dupin himself - is a repetition of the primal scene; the first is located in the Imaginary Order, the second takes place in the Symbolic Order of language. Let us now turn to Puškin's story and explore how the repetition compulsion is also at work.

* * *

The opening sentence of *The Queen of Spades* is a model of Puškinian simplicity and economy: the reader is informed in a few words that a card party was taking place at the house of Narumov, an officer of the Horse Guards. But the time setting - the dead of night - introduces a darker, more mysterious note:

Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра.⁹ (p. 319)

This sentence presents a twilight realm between waking and sleep, that state of least resistance when the conscious and unconscious merge. During a lull in the game, one of the officers, Tomskij proceeds to tell the story of how his grandmother, Countess Anna Fedotovna, saved herself from financial ruin through the winning combination of three mysterious cards, the identity of which remain undisclosed to the assembled company: sixty years earlier, the Countess, a young beauty in Paris, loses a fortune at the game of faro. She casually reports the bad news to her usually easy-going husband who, incensed by his wife's profligacy, flies into rage. Failing to persuade her husband to pay off the debts, the Countess receives a visit from the mysterious Count Saint-Germain who agrees to help the young beauty by disclosing a winning combination of three cards. That same evening the Countess presents herself at Versailles, *au jeu de la Reine*. She begins to punt against the Duke of Orleans who holds the bank. She chooses three cards, bets on them in a sequence and regains everything she has lost.

The subject is not to be equated with a rational ego but with the signifying chain of the unconscious. The subject constantly appeals to a mysterious source of authority and desire: the fashionable society of Paris pays court to the Countess, *la Vénus Moscovite*, including Richelieu, the power behind the throne. Following her débâcle, the Countess is forced to appeal to another source of authority, the Count Saint-Germain. This tale-within-a-tale, which I take to serve as a primal scene for the rest of the story, describes a constant deferral of authority: one character defers to another who in turn defers to a third. However, the story-within-a-story ends on a note of closure and resolution: the secret is attained and the Countess wins back her fortune. But, from the stand-point of German who listens eagerly to this tale, there is no resolution since he does not discover the secret. German listens to the story yet remains deaf to its secret meaning. This dialogue between one who speaks and one who cannot hear, is the true source of the trauma rather than anything within the story itself. It is this deaf dialogue which will be repeated obsessively for the rest of the story.

The cause of this neurosis is an absence of authority, in Lacanian terms, the lack of the Name-of-the-Father, that legislative and punitive authority which fixes and stabilizes the subject within the Symbolic Order. In his recent study on Lacan, Malcolm Bowie provides a succinct account of this critical term in Lacan's vocabulary:

The Name-of-the-Father is the 'paternal metaphor' that inheres in symbolization and thereby potentiates the metaphorical process as a

whole; and it is an essential point of anchorage for the subject. Without it, metaphor, in the form of 'voices' and visual hallucinations, comes at the subject from without, from a 'Real' that is perfectly delusional yet cruelly concrete in its impact. The missing Name-of-the-Father leaves a hole in the symbolic universe - Lacan's account is haunted by this image - and the effort to fill this hole provokes, during periods of psychotic crisis, an escalating series of misfortunes (p. 109).

When Tomskij completes the story, three guests react with various responses:

- Случай! - сказал один из гостей.
 - Сказка! - заметил Герман .
 - Может статься, порошковые карты? - подхватил третий.
- (p. 322)

Here again the triad structure is present: the repetition compulsion is already underway.

Let us return briefly to Lacan's reading of Poe's *The Purloined Letter*. Lacan points out that there are two basic scenes in the story - the first, in which the letter is stolen; and the second a repetition of the first, in which the letter is retrieved. The first scene is described by the Prefect to Dupin, and as Lacan wrote, is "played as between a deaf man and the one who hears"; the second scene is described by Dupin to the narrator in different terms, taking full account of the register of truth. One can see in these two dialogues, Lacan wrote, "the opposite use they make of the power of speech"; and it is the contrast between them that helps to constitute the drama. Lacan compared the first part to a primal scene of sexual intercourse between the parents which the child observes, or his phantasy of what he observes. Freud emphasized how the primal scene is grasped and interpreted by the child later, when he can put it into words; in Lacanian terms, when he can link the imaginary experience into the Symbolic Order. The amazement and powerlessness of the Prefect confronted by the drama he describes thus have something of the quality of a child who has not been able to grasp the meaning of what he sees, and is still lost in the imaginary experience. The first section of *The Purloined Letter* and the story-within-a-story in *The Queen of Spades* are similar - for our purposes equivalent - in that both enact a primal trauma which takes the form of a dialogue between one who hears and one who cannot hear. But here the similarity between the two stories ends. Poe's story witnesses the resolution of the conundrum (the crime is solved) while in Puškin's tale there is merely a repetition compulsion, propelling the subject from one trauma to another. Let us now examine the textual evidence for the presence of this compulsion, based, as we have suggested, on the absence of the Name-of-the-Father.

At the opening of chapter two of *The Queen of Spades* the old Countess sits in her boudoir, surrounded by three chambermaids. The character arrangement in chapter one - Tomskij and three interlocutors - is thus duplicated in chapter two. In chapter one Tomskij was the narrator of the primal scene; as in Lacan's reading of the Poe story, there was a discrepancy between the narration and the way it was received by the assembled company - "played as between a deaf man and one who hears". In chapter two the deaf exchange is repeated in the dialogue between the Countess and her ward Lizaveta:

- Успеешь, матушка. Сиди здесь. Раскройка первый том; читай вслух ...

Барышня взяла книгу и прочла несколько строк.

- Громче! - сказала графиня. - Что с тобою, мать моя? с голосу спала, что ли? ... погоди: подвинь мне скамеечку, ближе .. ну! -

Лизавета Ивановна прочла еще две страницы. (p. 327)

The countess accuses her ward of being deaf and dumb ("Have you lost your voice or something?") although she is herself deaf. Significantly, the deaf person and the one who can hear exchange roles; the active-passive opposition breaks down. The collapse of this binary opposition is significant in the case of German: although he plays the role of a daemonic Romantic hero, he is a passive spectator in a primal drama which Lacan relates to the child witnessing the parents *in delicto flagrante*.

The voyeuristic primal scene is acted out between German and Lizaveta. Lizaveta looks up from her embroidery and sees a stranger standing outside:

Однажды Лизавета Ивановна, сидя под окошком за пальцами, нечаянно взглянула на улицу и увидела молодого инженера, стоящего неподвижно и устремившего глаза к ее окошку. (p. 329)

Lizaveta sees German in the same spot on several occasions. Later in the same chapter the narrator explores German's psychological motivation for wooing Lizaveta: it is merely a ruse to gain access to the Countess with the intention of discovering the secret of the winning cards. Following his dream of winning a fortune at cards, German goes to the Countess's house, as if drawn by a mysterious force:

Он остановился и стал смотреть на окна. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой. (p. 332)

The primal scene - the child's voyeuristic encounter with the parents - is rehearsed but in reverse. Let us tabulate this development: The Countess does not hear Lizaveta; Lizaveta (child) sees German (parents); German (child) sees Lizaveta (parents). The point is that the passive- active relation is not fixed but subject to permutations. It would be reductive to identify German exclusively with the child in the Oedipus complex or the Countess exclusively with the mother. The subject's identity is not static but determined by the signifying chain.

In chapter three the primal scene is acted out once again: "No sooner had Lizaveta Ivanovna taken off her cape and bonnet than the Countess sent for her and once more ordered the carriage". As they are leaving the house, German thrusts a note into the girl's hand. The Countess continues to ask questions throughout the journey to which the young lady answers distractedly, provoking the Countess into repeating the accusation of deafness:

- Что с тобою сделалось, мать моя! Столбняк ли на тебя нашел, что ли? Ты меня или не слышишь или не понимаешь?
... Слава богу, я не картавлю и из ума еще не выжила! (p. 333)

When Lizaveta returns home, she opens the letter and finds it to be a confession of love. Ironically it is a word-for-word translation from German but the entranced Lizaveta does not appear to notice. This detail is a humorous reference to the infant stage of Russian prose, its oedipal dependence on German models; one of the possible influences on *The Queen of Spades* is E.T.A. Hoffmann's *Spielerglück*.¹⁰ The conversation between the Countess and her nephew concerns the "new Russian novels", a detail which complements the self-conscious strain in the story: just as German seeks to express his emotions to Lizaveta in epistolary form, so does the story itself strive for self-realization as an independent medium of Russian prose. In the course of chapter three (which tells of the whirl-wind epistolary romance between German and Lizaveta) the hero makes rapid progress from a hackneyed style to a personal and passionate mode of address:

Но Герман не унялся. Лизавета Ивановна каждый день получала от него письма, то тем, то другим образом. Они уже не были переведены с немецкого. Герман их писал, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний и беспорядок необузданного воображения. Лизавета Ивановна уже не думала их отсылать: она упивалась ими; стала на них отвечать, - и ее записки час от часу становились длиннее и нежнее. (pp. 335-6)

In chapter one we discovered that German's character is full of paradox: reserved and passionate, calculating and impulsive. He restrains himself from playing cards yet has the soul of an inveterate gambler. This duality is explained by his mixed ancestry: as the son of a Russified German, he combines Teutonic rationality and Slavic irrationality. In a parallel fashion, Puškin's prose betrays a complex pedigree of German Romanticism, French Classicism and Old Church Slavonicisms.

As German progresses from a derivative German Romanticism to an individual voice, he passes, in Lacanian terms, from the Imaginary to the Symbolic Order of language. But here there arises a major difference between Poe's and Puškin's stories: in *The Purloined Letter*, there is a transition from the Imaginary Order of part one to the Symbolic Order of part two when the primal scene is articulated through language. In *The Queen of Spades* the subject gains access to language (symbolized by German's letters to Lizaveta) but he is unable to articulate the trauma of the primal scene; the enigma at the heart of the tale - the secret of the winning cards - can only be approximated by means of a metonymic chain of desire.

In the second half of chapter three German attempts to realize his plan to enter the house of the Countess and demand from the old lady the secret combination. While Lizaveta and her mistress are at a society ball, German slips into the house past the sleeping doorman and climbs the staircase to the Countess's apartment. In chapter two Puškin paraphrases canto seventeen of Dante's *Paradiso* which refers to the climbing of stairs: "... how hard is the descending and the mounting of another stairs". German's act of mounting the stairs symbolizes the subject's desire to gain access to authority (the missing Name-of-the-Father).

This motif leads to another repetition of the primal scene - the voyeuristic encounter with the parents. When the Countess returns exhausted from the ball, she proceeds to undress before the mirror:

Графиня стала раздеваться перед зеркалом. Откололи с нее чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с ее седой и плотно остриженной головы. Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам. Герман был свидетелем отвратительных тайнств ее туалета. (pp. 338-9)

German confronts the Countess as she sits mesmerized in her armchair and proceeds to interrogate her about the mystery but, as in previous encounters, there is only a dialogue between the deaf person and the one who hears:

Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слыжала. Герман вообразил, что она глуха, и наклонясь над самым ее

ухом, повторил ей то же самое. Старуха молчала по-прежнему. (p. 339)

In distinction to the Poe story where the deaf dialogue of the Imaginary order yields to the real dialogue of the Symbolic Order, the structure of *The Queen of Spades* is based exclusively on the repetition compulsion of the primal scene in which the subject cannot articulate what he sees. This trauma is repeated again and again; the Symbolic Order is flawed, failing to provide a verbal resolution to the imaginary experience. German's passionate and pathetic appeal to the Countess to deliver the secret is equivalent to the subject's anguished failure to participate effectively in the Symbolic Order. This inability entails a perpetual postponement of authentic being. Unless the subject can define his experience in language, he is unable to define his own identity. It is this central and tragic flaw which drives German to madness.

In chapter four Tomskij tells Lizaveta at a ball that German is a true Romantic:

- Этот Герман, - продолжал Томский, - лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния. (p. 343)

The number three weaves through the work in the form of a metonymic chain of signification. In chapter two German, pondering on the legitimacy of Tomskij's story, bolsters his own resolve with the triple commitment to calculation, moderation and industry:¹¹

Можно ли ему верить? ... Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что устроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость! (p. 331)

The constant references to the numbers three and seven are further evidence of the repetition compulsion. The number three, as we have seen, in addition to its well-established association with religion, mysticism and superstition, is also descriptive of the oedipal triangle. The number three brings the subject back to the primal scene of the Oedipus complex: he is unable to resist it; German's desire for independence in the speech quoted earlier actually confirms the subject's oedipalized reliance on authority.

This reliance on authority helps to explain the Hoffmannesque conclusion to the story - German's dream in which the Countess returns to disclose the winning combination of cards - the trey (three), seven and ace. This dream sequence is a further link in the chain of the repetition compulsion. In the dream the Countess comes to German against her own will, having been ordered to grant his request. The Countess has been sent by *another, higher power*, that is, in terms of our

thesis, the absent Name-of-the-Father. The dream is a wish-fulfilment of the subject's desire to gain access to the Father. In the original story told by Tomskij the male characters associated with the young and beautiful Countess at the French Court are substitutes for authority: Richelieu is the first minister and representative of the absent king; the Duke of Orleans is the king's relative; the Count Saint-Germain, to whom the Countess turns for help, is a shadowy, mysterious figure who pretends to be the Wandering Jew and the inventor of the elixir of life. The key word here is *pretend* (*vydaval sebya za*): the Count assumes a quasi-divine role as the inventor of the elixir. Here too the male character is a substitute for the Father. The equivalent rhetorical figure is metonymy: the characters occupy a contiguous position with regard to the absent authority. By the same token, the numerological motifs (the repetition of three, six and seven) are tantalizing clues to an unknown, secret combination of cards, metonymic indicators of psychotic desire.

It is significant that German's name (German in Russian) is a cognate of the Count's own name - Saint Germain. In the course of the story German strives to usurp the role of the Count by claiming the mystery of the cards as his own. But as the Countess states, "that was a joke". Thus patriarchy and authority are bared as shadowy and illusory. It is important to remember that the male characters defer to the Countess; even the Count Saint-Germain comes to her to disclose the secret. This corresponds to the winning combination of cards which in Russian are gendered: three (*troika*, feminine); seven (*semërka*, feminine) and ace (*tuz*, masculine). When the hero bets on this combination three times, he fails at the third try because a queen of spades turn up in place of an ace. In the gendered terms of the Russian language this amounts to a feminine noun (*pikovaja dama*) usurping a male noun (*tuz*):

- Туз выиграл! - сказал Герман и открыл свою карту.
 - Дама ваша убита, - сказал ласково Чекалинский.
 Герман вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла
 пиковая дама. (p. 355)

In the final scene German is already in a mental asylum:

Герман сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: "Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама! ..." (p. 355)

Once more the deaf dialogue is acted out: German does not hear external questions and merely repeats the two combinations of cards, one concluding with the ace (male), the other with the queen (female). Now German has become one with the Other which is deaf to the subject's questions. But the repetition

compulsion does not end here. On a somewhat ominous note Puškin concludes that Lizaveta marries a young man with a fortune of his own and "is bringing up the daughter of a poor relation", just as she was brought up as the ward of the Countess. This detail is as disturbing as the grotesque fate of German: the repetition compulsion continues to be played out not only in the lunatic asylum but also in the apparently happy setting of domestic married life.

* * *

If we were to choose a literary classic which most closely approximates the psychosis at the heart of Puškin's *The Queen of Spades*, we should turn from Poe's elegant tale of a resolvable conundrum to a text which is unable to offer one - Shakespeare's *Hamlet*. In his essay on the play¹², Lacan speaks of the "impossible as object of desire" (p. 36). Hamlet fails to kill the treacherous Claudius because he "wanted something better"; Claudius "wasn't quite what Hamlet was after - he wasn't the right one" (p. 51). Lacan says that Hamlet holds back from killing Claudius because it is not time. It is not the hour of the Other in whose time-frame he is constantly suspended. But, in distinction to Oedipus and other tragic heroes of antiquity, Hamlet knows that the signifying phallus is nothing; this is why he feigns madness. German's neurosis is similar to Hamlet's in that for him too there is a hole in the Real which provides the place for the projection of the missing signifier. According to Lacan, this missing signifier "leaves the Other incapable of responding to your questions" (p. 38), just as the Countess does not respond to German's passionate appeal for the answer to the mystery of the cards.

The real difference between Hamlet and German is that the former feigns madness, while the latter "feigns reason". German believes that he is in control of his fate and that the winning combination of cards will enable him to realize his happiness and fortune. German is mad because he is unaware that the object of his desire is impossible. German refuses to wait for the hour of the Other but strives to usurp it with feverish impatience. Yet he too is suspended in an ineluctable time which is not his own; however much he may cast himself in the role of a daemonic Romantic hero, he remains a passive witness to a game which he can neither play nor win. For Hamlet it is never the right moment to strike; for German it is always-already *too late* to strike. The numerological determinants of German's unreason are already present, woven into the text from the beginning to end. In this sense, German is akin to an antique hero, an Oedipus deaf to the laughter of the Gods.

Notes

- ¹ Sigmund Freud, "Dostojewski und die Vätertötung" in: *Gesammelte Schriften* vol. 12 Vienna: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1934, pp. 7-26.
- ² Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art* (New York: Columbia University Press, 1986).
- ³ Paul Debreczeny, *The Other Pushkin - A Study of Pushkin's Prose Fiction* (Stanford: Stanford University Press, 1983), pp. 186-238. For the relation of prose to poetry in Puškin's development, see pp. 211-13.
- ⁴ Murray M. Schwartz and Albert Schwartz, "'The Queen of Spades': A Psychoanalytic Interpretation", *Texas Studies in Literature and Language* 17 (1975), 275-88. For an exhaustive bibliography of criticism on *The Queen of Spades*, see Debreczeny, pp. 360-64.
- ⁵ Malcom Bowie, *Lacan* (London: Fontana, 1991).
- ⁶ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* in: *Gesammelte Schriften* vol. 6 (Vienna: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925), pp. 189-257. For the standard English translation, see: *Beyond the Pleasure Principle* in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. XVIII. (London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1953), pp. 1-64.
- ⁷ Jacques Lacan, "Le séminaire sur 'La Lettre volée'" in: *Écrits* (Paris: Editions du Seuil, 1966) pp. 11-61.
- ⁸ For a useful and lucid explication of Lacan's essay, see Bice Benvenuto and Roger Kennedy, *The Works of Jacques Lacan - An Introduction* (New York: Free Association Books, 1986), pp. 91-102.
- ⁹ The translation of *The Queen of Spades* used throughout this essay is: Alexander Pushkin, *Complete Prose Fiction*, tr. Paul Debreczeny. (Stanford: Stanford University Press, 1983), pp. 211-33. For the original Russian text, see A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sochinenii* vol. 6, Moscow: (Izd. akademii nauk, 1957), pp. 319-56.
- ¹⁰ For the sources of Puškin's story, see Debreczeny, p. 205; see also Douglas J. Clayton, "'Spader Dame', 'Pique-Dame', and 'Pikovaia dama': A German Source for Pushkin?", *Germano-Slavica*, 4 (1974), 5-10.
- ¹¹ See A.L. Slonimskii, "O kompozitsii 'Pikovoï damy'" in: Slonimskii (ed.) *Pushkinskii sbornik pamiati Professora S.A. Vengerova* (Moscow: Gos. izd., 1923), pp. 171-80.
- ¹² Jacques Lacan, "Desire and Interpretation of Desire in Hamlet", tr. James Hulburt, *Yale French Studies*, 55 (1977), 11-52.

1. The first part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

2. The second part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

3. The third part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

4. The fourth part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

5. The fifth part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

6. The sixth part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

7. The seventh part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

Natascha Drubek-Meyer

GOGOL'S PSYCHOLOGIK IN DEN «VEČERA NA CHUTORE BLIZ DIKAN'KI»

Als "Juvenilia des falschen Humoristen Gogol', mit dem russische Schullehrer einen vollstopfen"¹ bezeichnet V. Nabokov diesen frühen Erzählzyklus Nikolaj Gogol's (entstanden 1829-32). In seiner negativen Bewertung dieser Erzählungen präsentiert sich Nabokov, sonst ein Gogol'-Connaisseur, mit Scheuklappen, die ihm wohl die Abneigung vor jedwedem volkstümelnden Lokalkolorit umgebunden hat. Nabokov schaudert es im Geiste: "Beinahe wäre er der Verfasser ukrainischer Folkloregeschichten und farbiger Romanzen geworden"². Grundlos, wie ich meine, denn das Gesamtwerk Gogol's wäre ohne diese Jugendwerke undenkbar; sie stellen keinen Irrweg, sondern eine wohlproportionierte Exposition dar. Warum wollte Nabokov dies nicht sehen? Was hat er am späteren Gogol' so bewundert, was ihm im Frühwerk gefehlt hat? In den *Večera*, so meine These, kündigt sich der spätere Gogol' weniger durch die Groteske (die hier noch durch den märchenhaften Rahmen abgemildert ist), als durch bestimmte Gesetzmäßigkeiten der für Gogol' spezifischen Welterfahrung an, die nur durch ein *psychologisches* Beschreibungsmodell faßbar werden. Und gegen ein solches sträubte sich der vorgebliche Antifreudianer Nabokov. Konnte A. Slonimskij in seinem Aufsatz 1923 über das Komische bei Gogol' den Traum in der Erzählung *Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška* noch als das erste Beispiel für den Gogol'schen "komischen Alogismus" bezeichnen³, sollten wir heute davon ausgehen, daß es sich in diesem Falle (und das Gleiche gilt für andere, nicht durch den Traum motivierte Alogismen) nicht um Unlogisches, sondern eher um Psychologisches handelt.

War es wirklich der Humor, der Nabokov so odios war, oder nicht doch vielleicht eher das volkstümlich Komische der *Večera*? Slonimskij diskutiert in seinem Aufsatz über das Komische bei Gogol' verschiedene Begriffe des Komischen, als dessen komplizierteste Form er den Humor ansieht (Slonimskij 1923, 7). Er zieht Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804, 1813) heran und stellt die These auf, daß der Kontrast zwischen der "Totalität" (bei Gogol' in den erhaben-"humanen" Stellen) und dem "Endlichen" (dem *byt*) das *Komische* bei Gogol' bestimmt (Jean Paul 1987, 7-8). Dies führt direkt zur Groteske, die sich ja aus der "Mischung des Heterogenen" (Kayser 1960, 38) erklärt⁴. Wie wir später sehen werden, ist in den *Večera* dieses groteske Zusammenspannen vom "Endlichen" und der "Idee" noch selten⁵ - ebenso wie der Witz, der Gleichheitszeichen zwischen Unähnlichem setzt (Jean Paul 1987, 171) und einen "Beitrag

zur Komik aus dem Bereich des Unbewußten" darstellt (Freud 1982, IV, 193), erst im Entstehen begriffen ist. Ähnlich steht es mit dem Humor, dem "umgekehrt Erhabenen" (Jean Paul 1987, 125), der v.a. das reifere Werk auszeichnet, wogegen auf den jungen Gogol' (wenn auch leicht lädiert durch das Scheitern seiner Versuche in der Verskunst unter dem lyrischen nom de plume V. Alov) eher Jean Pauls Beschreibung der "Laune", des "komisch Lyrischen" zutrifft⁶: "Der Humor, als der komische Weltgeist, erscheint verkleinert und gefangen als Haus- und Waldgeist, als bestimmte Hamadryade des Dornenstrauchs, ich meine als *Laune* ..." (Jean Paul 1987, 161). Gogol', der mit Hilfe von kleinrussischen Kobolden und Rusalien in die Literatur Einlaß fand, war zunächst in gewisser Weise selbst der *domovoj*, der launisch-komische Hausgeist der russischen Literatur. Erst später, nach den ukrainischen *capriccios* folgt seine groteske und zugleich humoristische Prosa, die dann endgültig das hausbackene "Grobkomische" und "Burleske" (die harmlosen Varianten der Groteske, vgl. Kayser 1990, 20) abstreift.

Trotz dieser Komik der *Večera*, die noch in vielem I. Kotljarevs'kyjs *Enejida* (dem ukrainischen Volksbuch aus dem Jahre 17987) verpflichtet ist, findet man hier bereits Anzeichen des spezifisch Gogol'schen Humors, jenes "Lachen durch Tränen", hinter dem D.S. Merežkovskij ein "grausames Wissen"⁸ vermutete. Daß das "Lachen durch Tränen" nicht nur eine Floskel ist, sondern eine treffende Beschreibung der genuin humoristischen Einstellung, zeigt Sigmund Freud (1982, IV, 216) in seiner Unterscheidung der Arten des Komischen, wo er vom "Humor, der unter Tränen lächelt" spricht. Freud unterscheidet in seiner Arbeit über den Witz (1905) den Humor vom Komischen und vom Witz durch die Kategorie des Betroffenseins der humoristischen Person (das in den beiden letzteren Fällen fehlt). Er definiert den Humor ökonomistisch als "ersparten Gefühlsaufwand" (ibid., 219), der durch das Ummünzen peinlicher Affekte in humoristisch-lustvolle ermöglicht wird: "Der Humor ist nun ein Mittel, um die Lust trotz der sie störenden peinlichen Affekte zu gewinnen; er tritt für diese Affektentwicklung ein, setzt sich an die Stelle derselben. Seine Bedingung ist gegeben, wenn eine Situation vorliegt, in welcher wir unseren Gewohnheiten gemäß versucht sind, peinlichen Affekt zu entbinden..." (ibid., 212)⁹. Offensichtlich ist die humoristische Einstellung eine spezifische Form der Verdrängung, da sie aus der Quelle unangenehmer Regungen Lust zu gewinnen vermag. Die metaphorische Etymologie dieses Wortes wird so auf ihre wörtliche (physiologische) Bedeutung reduziert: Das durch und durch innerlich "Feuchte" der humoristischen Person muß gleichsam vom fortwährenden "Tränenschlucken" herrühren¹⁰. "Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig, er bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch den des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag. Durch diese beiden letzten Züge, die Abweisung des Anspruchs der Realität und die

Durchsetzung des Lustprinzips nähert sich der Humor den regressiven oder reaktionären Prozessen..." (ibid., 278-279). In einem späteren Aufsatz zum Humor (1927) meint Freud zu erkennen, daß es sich vielmehr um die "grausame Unterdrückung des Ichs durch das Über-Ich" (ibid., 281) handelt. Meiner Ansicht nach ist das Potential des regressiven Lustprinzips im Humor nicht unterzubewerten; man könnte sagen, daß das "Lachen durch Tränen" mit dem "grausamen Wissen" im Hintergrund gewissermaßen zwischen dem frühen und dem späten Humorbegriff Freuds vermittelt. Das Lachen (das ursprüngliche Lustprinzip bzw. die ungehemmte Regression ins Infantile) steht in einem Spannungsverhältnis zum grausamen ("sadistischen") (Ge)Wissen. Aus dieser Wechselbeziehung, die Ich und Über-Ich gegeneinander auszuspielen scheint, entsteht die Humor-Lust (das direkte Ausscheiden der Tränen wird durch ihr Schlucken¹¹ ersetzt - eine sublimale Form des Verdrängens, des "Ver"- und "Hinauslächelns" der Kränkungen).

Die Überbesetzung des Über-Ichs geht Hand in Hand mit dem stoischen Hinabblicken des überlegenen Affektsparers auf die Ärgernisse der Welt, die dergestalt bagatellisiert und der Lächerlichkeit preisgegeben werden (das wissende Lachen)¹². Denn "...das Lächerliche" ist laut Jean Paul (1987, 105-106) "das unendlich Kleine" - wobei gerade das kleinste "sinnliche Zeichen" wiederum zum erhabensten werden kann. Gogol's Beschreibungen der *bytovye meloči* und der "kleinen", unbedeutenden Menschen¹³ führen zu einem sich-Erheben, aus dem humoristische Lust zu gewinnen ist. Ohne Zweifel liegt also ein guter Teil des Gogol'schen Humors in einer narzißtischen Grundhaltung und den damit verbundenen Größenphantasien begründet (vgl. dazu Anm. 25). Freud (1982, IV, 278) zeigt, daß der Humor "... etwas Großartiges und Erhebendes..." an sich hat und konstatiert: "Das Großartige liegt offenbar im Triumph des Narzißmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs. Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, daß ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahegehen können, ja es zeigt, daß sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind."

Auch Daniel Rancour-Laferriere greift in seiner Gogol'-Studie den Begriff des Humors auf. Er faßt gerade den folkloristischen Humor (und auch dessen Theoretiker) psychoanalytisch auf, indem er die rein kulturanthropologische, bachtinistische Auslegung der "Lachkultur" als eine Bemäntelung psychischer Prozesse zu entlarven sucht: "Gogol's comic appeal is universal not because it is based on the 'culture of folk humor' but because it is based on a universal tendency in the human species to regress under certain conditions to childhood mental processes." (Rancour-Laferriere 1982, 23). Rancour-Laferriere weitet den Begriff der Regression kulturologisch aus, indem er sie als dem "folk humor" verwandt bezeichnet¹⁴. Ohne diese streitbare Psychologisierung der (Bachtinschen) "Rückkehr zur Volkskultur" diskutieren zu wollen, darf man fürs erste

davon ausgehen, daß Gogol's Regredieren einen geeigneten Nährboden für einen Widerstreit zwischen dem erwachsen erhabenen Humanismus (exogene Normen) und infantilen Wünschen (endogen gesteuertes Begehren) bietet. Vielleicht ist es aber weniger ein Widerstreit, als ein später im Verfahren der hyperbolischen Groteske habitualisiertes Umkippen des "Erhabenen" ins "Kleinste", ins "Lächerliche" (die plötzlich einsetzenden minutiösen Detailschilderungen der *bytovye meloči*). Auch wenn das infantile Lachen und die Komik das Kreative verkörpern, darf man nicht vergessen, daß gerade die Dialektik von subversiv-wortkünstlerischer Sprachspielerei und den Anforderungen eines Sujets, aber auch des *social'nyj zakaz* (Freud würde sagen: Lust- versus Realitätsprinzip) das Kunstwerk als ambivalentes Ganzes schafft (ebenso wie die Traumzensur die Mechanismen der Traumarbeit bedingt). Gerade diese Spannung ist aber in den meisten Erzählungen der *Večera*, in denen Wort- und Erzählkunst sich eher parallel nebeneinander bewegen, noch schwach ausgeprägt¹⁵. Derbe Situationskomik¹⁶ ist weit häufiger als der oben beschriebene Humor. Maßgeblich ist hier auch Gogol's Beschreibung der eigenen Psychodynamik, die hinter der Komik der *Večera* steht: "Причина той веселости, которую заметили в первых сочинениях моих, показавшихся в печати, заключалась в некоторой душевной потребности. На меня находили припадки тоски, мне самому необъяснимой, которая происходила, может быть, от моего болезненного состояния. Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать." *Avtorskaja ispoved'*, 1847, VI, 441-2) Hier weist er sich nicht nur als Melancholiker aus, sondern erklärt auch die relativ einfache Verdrängungs- und Ablenkungsfunktion der Komik (NB den Unterschied zum oben definierten Humor des reifen Gogol!). Die frühe Gogol'sche Komik wurzelt noch stark im Folkloristischen, ohne diesem ganzheitstiftenden ideologischen System ernsthaft zu opponieren (wie einige Jahre später in den *Peterburgskie povesti*, aber auch schon in den Grotesken des *Mirgorod*-Zyklus). Das einzige konstante spannungsschaffende Prinzip scheint mir in den *Večera* die spezifisch Gogol'sche *Psychologik* zu sein, die aber die Ebenen des literarischen Kunstwerks scheinbar eher zufällig und nur vereinzelt in einer solchen Weise verklammert, wie dies z.B. in *Šinel'* oder *Nos* der Fall ist (obgleich die Verfahren des Unbewußten¹⁷ Gogol's Texte von Anfang an sprachlich und motivisch strukturieren!).¹⁸

Gogol's frühe psychopoetische Verfahren möchte ich an zwei recht unterschiedlichen Erzählungen des zweiten Bandes der *Večera* veranschaulichen: Der Erzählung *Noč' pered roždestvom* (Die Nacht vor dem Weihnachtstag) - entstanden im Jahre 1830 -, und *Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška* (Ivan Fedorovič Špon'ka und sein Tantchen), die ein bis zwei Jahre später geschrieben wurde (Ende 1831). Während die erste sich, wie vieles in diesem Zyklus, noch ganz und gar "kleinrussisch" gebärdet, ist die Erzählung *Ivan Fedorovič Špon'ka i ego*

tetuška mit ihrem kuriosen Traum von der "Frau aus Stoff" für die späteren Gogol'-Texte konstitutiv¹⁹. Sie enthält nicht nur embryonal den *Šinel'*, sondern erschließt die Symptomatik der psychologischen Welt der Gogol'-Texte auf exemplarische Weise: durch die in ihr verwendete Traumlogik.

Wie Rancour-Laferriere in seinem Buch über Gogol's *Šinel'* gezeigt hat, drängt sich der psychoanalytische Zugang im Kasus Gogol' direkt auf²⁰. Gogol's Psychobiographie wurde bereits mehrmals verschiedenen Analysen unterworfen: Die frühe Studie von Ivan Ermakov (1922, 8)²¹ erkennt in Gogol's depressiven Stimmungen eine zirkuläre Psychose, die man im übrigen auch mit Karl Abrahams Beschreibung der Introjektionsvorgänge des Melancholikers (des "Manisch-Depressiven", 1924) in Verbindung bringen kann (Gogol' selbst sprach von seinem "меланхолический от природы характер", VI, 441), Gerhard Gesemann (1924, 57) wertet Gogol' in seiner charakterologischen Studie als einen schizothymen Typen. Weitere, eher psychopoetisch ausgerichtete Analysen Gogol's stammen von Hugh McLean, Simon Karlinsky und Rancour-Laferriere²². McLeans und Rancour-Laferriereres Diagnose ist die der Regression der Libido in ein prägenitales Stadium (s.o.)²³. Bekanntlich bringt jede Regression eine verminderte Fähigkeit zur genitalen Objektliebe und ein Vermeiden von genitaler Sexualität mit sich²⁴. Daher führt die Regression zu einem Autoerotismus, der durch (meist eine) dominante Libidobesetzung (oral, anal oder phallisch) gekennzeichnet ist. Aus Gogol's Biographie weiß man, daß sich seine Libido v.a. auf orale Genüsse richtete²⁵ und daß seine Regression narzißtisch geprägt war²⁶. Jedoch sollen die Typen des Modells der prägenitalen Libido-organisation, das hauptsächlich von dem Freud-Schüler Abraham ausgearbeitet wurde, nicht auf Gogol's Person, sondern als psychopoetologisches Handwerkszeug angewandt werden. Der *Oralismus* (das Primat oraler Libidobefriedigung)²⁷ der meisten Gogol'-Texte würde im Freudschen Sinne bedeuten: Kon-takt zur Welt über den Mund, Fixiertsein auf den eigenen, Angst vor dem frem-den Schlund und anderen Körperöffnungen, v.a. der Vagina der (fremden) Frau. Wie diese Gesetze des Unbewußten sowohl auf die wortkünstlerische Ebene als auch auf die Sujetformung der *Večera* einwirken, soll das Thema dieser Untersuchung sein.

Eine weitere Frage ist, welche Stellung die *Večera* in der Entwicklung der Gogol'schen Psychologik einnehmen? Das Vorwort zum zweiten Band zeigt, daß der Autor sich bewußt ist, daß seine Texte "Kinderspielzeug" sind, also eine willkommene Möglichkeit des Rückzuges bieten. "Вот, говорят, одурел старый дед: на старости лет тешится ребяческими игрушками!" (I, 106). Hören wir hier Gogol's alias Rudyj Pan'kos unkontrolliert infantiles Lachen zum letzten Mal, oder ist es - wie McLean meint - erst der Anfangspunkt einer lebenslangen Regression (und ihren "progressiven" Gegenentwicklungen)? Nirgends finden wir die Gespenster der Gogol'schen Psyche so unschuldig hinter dem märchen-

haften Mis-en-scène in *Noč' pered roždestvom* oder den Gruselgeschichten wie *Strašnaja mest'* versteckt. Oder eher schützend eingehüllt? Auch wenn die klaffenden Abgründe, die sich in den dunklen Säcken der Hexe Solocha (in *Noč' pered roždestvom*) und unter den Hufen eines Teufelspferdes (in *Propavšaja gramota*) auftraten, für Gogol' von Beginn an traumatisch waren und nicht erst im reiferen Alter auftauchten (wo sie auf geraubte Nasen trafen) scheint in den "folkloristischen" Texten Gogol's Psychologik mit der volkstümlichen Archaik (die bereits im frühen 19. Jahrhundert rasch zu konventionellem Folkloretand zu verkommen droht) noch weitgehend zu harmonieren - daher also das von Nabokov beklagte Fehlen der Spannung, des Dilemmatischen, wie auch der grotesken Kontraste. Trotz allem waren die *Večera* ein literarisches Ereignis, schon allein ob des neuen Genres, das sie schufen. Nabokov fehlt in der Bewertung der *Večera* offensichtlich der literarhistorische Kontext. Gerade die sentimentalistischen *Schablonen* des ukrainischen Nationalcharakters ("süße Melancholie" etc.), verfertigt von einem Markovič oder den verschiedenen Ethnographen, waren es ja, gegen die sich der gebürtige Ukrainer Gogol' abhob, und die er ironisch zu manipulieren verstand²⁸. Erst vor dem Hintergrund solcher Stereotypen wird die Neuheit und die *literaturnost'* der *Večera*, in denen ästhetische Gesetze über ethnographische Genauigkeit gestellt werden, wahrnehmbar.

Noč' pered roždestvom - Die männerfressende Frau

Der heidnische Brauch der *koljada*²⁹, in dessen Mittelpunkt eine rituelle "Opfergabe" (in der Form von verschiedenen Speisen)³⁰ steht, und der eine gewisse sexuelle Freizügigkeit³¹ mit sich bringt, bildet den Rahmen für Gogol's *Noč' pered roždestvom*.

Die Erzählung hat zwei Haupt-Sujet-Linien, die zum einen von Solocha (die Mutter des Schmieds Vakula), zum zweiten von dem jungen Paar Vakula und Oksana handeln. Das erste Sujet präsentiert sich auf der narrativen Ebene so: Die Hexe Solocha unterhält zu einigen Männern im Dorf sexuelle Beziehungen. Am Weihnachtsabend wird sie von dem Teufel, dem Bürgermeister, dem Diakon und dem Kosaken Čub (Oksanas Vater) aufgesucht. Als Gefahr droht, daß die Liebhaber von einander erfahren könnten, steckt Solocha einen Buhlen nach dem anderen in Kohlsäcke.

Auf der psychologischen Tiefenebene, dem "Unbewußten"³² des Textes hat das Paradigma "In-den-Sack-Stecken" die Bedeutung des Zurückgehen in den Schoß der Mutter oder auch des Gefangenseins im Frauenleib. Die erste Variante erhält in einer regressiven Axiologie als Rückkehr zu einem Urzustand eine positive Wertung. Die zweite Bedeutung ist einerseits vaudevillehaft komisch ("Ertappte Ehefrau sperrt Geliebten in den Schrank"), andererseits indiziert sie in

einer klaustrophobischen Psychologik die Angst vor dem einschließenden Körper der Frau (hier der Hexe). Der Sack - schon durch seine bloße Form mit der *grotta*, der Höhle, verbunden -, ist übrigens ein typisches Element des grotesken Emplois.

Die psychologische Bedeutung des "In-den-Sack-Steckens" wird durch folgende Ähnlichkeitsbeziehung klar: Die *koljady*, die in den Sack gesteckt werden, sind alle mehr oder weniger anthropomorph. Sowohl in ihrer mythisch-archaischen Bedeutung (als Ersatz für Menschenopfer) als auch durch die Beschaffenheit und Form, haben sie in ihrer gekneteten und gebackenen Form oder durch ihre Wursthaut Ähnlichkeit mit menschlichen Leibern oder auch Gliedern³³. Besonders, wenn sie mit einem Stoff (dem Sack) überzogen sind. Das Essen ist also zunächst Metapher für den Menschen im allgemeinen.

Das komische Verwechslungs-Sujet jedoch spezifiziert die Substitution Mensch/Speise durch die Äquivalenz zweier Handlungen insofern, daß "Mensch" hier als "Mann" zu verstehen ist. Liebestolle Männer werden den Leckerbissen, die der herumziehenden und singenden Jugend in ihre Säcke geworfen werden, gleichgestellt. Die Mädchen, die Solochas in Säcken eingeschlossene Liebhaber vor deren Haus finden, wollen diese Beute auf dem Schlitten heimbringen, um sie aufzuessen. Dasselbe denken zwei Männer, die einen der Säcke, in dem gleich zwei der Liebhaber der Solocha versteckt sind, zu sich nach Hause schaffen. Die Frau nimmt ihnen sofort die Beute weg. Im Gegensatz zur Frau, die einen Eber im Sack vermutet, glauben die Männer, im Sack wären (runde) Backwaren (=Frauen)³⁴. Auf der einen Seite entlarvt die Frau durch ihre Wahl eines für einen Mann geläufigen Schimpfworts (das ein männliches Schwein bezeichnet) die eigentliche Natur des Mannes, auf der anderen Seite bestätigt sie die Sujetrichtung, die auf die Gleichung Mann = Speise hinausgeht. So scheint es, daß die Männer in den Säcken offensichtlich nicht nur - wie im Vaudeville - die blamierten Opfer der Inkarnation der perniziösesten Weiblichkeit, der Hexe³⁵, sind, sondern ganz schlicht und einfach, das, was die Frauen essen, das zu Inkorporierende ...

Der Kosake Čub versucht zu scherzen: "А вы небось хотели меня съесть вместе свинины?" (I, 144). Die Gleichsetzung des Mannes mit einer Wurst oder einem Fladen faßt der erschrockene Weber in Worte: "...не колбас и не паляниц, а людей кидают в мешки!" (I, 144). Diese zunächst komisch motivierte Erkenntnis entblößt den ganzen Charakter des Gogol'schen Frauenbilds: Jede Frau ist inkorporierende Mutter, die den Mann (Sohn) zurück in ihren Leib bugsieren will³⁶. Verbunden wird dies mit der Enttäuschung Čubs von der Solocha, von der er dachte, nur ihm allein schenke sie ihre körperliche Gunst. Die Frau ist also nicht nur kannibalisch und damit Feind des Mannes, sie ist auch noch untreu und betrügerisch, denn sie schiebt nicht nur einen, sondern zwei Männer in einen Sack! "То-то, я гляжу, у нее полная хата мешков... Теперь

я все знаю: у нее в каждом мешке сидело по два человека. А я думал, что она только мне одному..." (I, 144).

Die metaphorische Ersetzung des (Frauen)leibs³⁷ durch den Sack ist hier weder realisiert noch weiter entfaltet (etwa durch eine metamorphotische Groteske wie in *Nos*), sondern bleibt auf der impliziten, quasi "unbewußten" Ebene des Textes (gemeinsame semantische Merkmale: Im Innern beider herrscht Dunkelheit, Wärme, Enge, Geborgenheit). Eine Bestätigung der engen Verknüpfung der semantischen Felder Sack, oder allgemeiner *Stoffumhüllung*, und *Mutterleib* finden wir übrigens in der Erzählung *Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška*, wo die Braut im Traum des misogynen Helden zu einem Stoff wird, aus dem man heute Jacketts näht. Hier nimmt Gogol' schon ca. zehn Jahre vor seiner Erzählung *Šinel'* das weibliche Geschlecht der Lexeme *materija* und *šinel'* beim Wort.

Daß die Hexe Solocha in ihrer Hütte die Männer in Säcken verschwinden läßt, hat natürlich v.a. eine erotische Konnotation, und könnte als Umschreibung des Geschlechtsakts gelten. Auf der Sujetebene allerdings entwickelt es sich als Verschieben oder Ersetzen des Stelldicheins Solochas mit den drei Männern und dem Teufel: Das gewaltsame "Im-Sack-Verstecken"/"In-den-Sack-Stecken" substituiert den Sexualakt. Bedenken wir die oben beschriebene regressive Psychologie, die jede Erotik oral begreift, wird verständlich, wieso Objekte des weiblichen Begehrens von den Figuren für Würste, Plätzchen und Eber gehalten werden können. Die Projektion der Wünsche der textgenerierenden Instanz ist in der Totalität des Gogol'schen Textes durch die "unbewußte" Ebene des Textes bedingt (metaphorisch gesprochen könnte man sie auch als das im Text spürbare Begehren bezeichnen). Dies geschieht ohne Rücksicht auf das Geschlecht der Figuren³⁸: Jedes Begehren in Gogol's Texten ist letztlich ein orales³⁹, oder mit dem Begriff von Deleuze/Guattari sprechend: die *Wunschmaschine* wird mit dem Mund bedient. Nur auf der Handlungsebene und der Funktionsverteilung der Figuren regiert das Prinzip der Differenziation und der figurenbezogenen Gegensätze: die feindliche Frau verschlingt den Mann (der brave Mann dagegen begnügt sich mit Plätzchen)⁴⁰.

In gewisser Weise steht der Gogol'sche Text mit seiner durch die oben beschriebene Psychologik gesteuerten *Wunschmaschine* zu den sozialen Anforderungen (Didaktismus in Sachen Humanisierung und Aufklärung Rußlands, salbungsvoller Patriotismus) und v.a. der (von einem sich gerade etablierenden literarischen Kanon angeworfenen) *Sujetmaschine* im Widerspruch (zum Begriff vgl. Žolkovskij 1967). In den *Večera* ist dieser Widerspruch aber noch nicht ausgereizt, was das Fehlen der spannungsvollen Ambivalenz erklärt. Bei der Lösung der psychologisch-existentiellen "Fragestellung" herrscht noch ein Pluralismus, der sich auch in der Vielheit der Sujetlinien zeigt. Das "oral ausgerichtete" Begehren und das "genitale" Handeln der Personen koexistieren noch nebeneinander. Die zwei Sujetlinien verfolgen verschiedene ästhetische Ziele und

haben sowohl eine andere Herkunft als auch eine andere Funktion. In der formalistischen Begrifflichkeit könnte man im Falle des "Vakula-Oksana"-Sujets von einer durch die Gesetze der *motivirovka*⁴¹ generierten Handlung sprechen. Hier gelten durch literarische Vorbilder überlieferte Verfahren der Sujetfügung (Hindernisse bei der Vereinigung der Liebenden). Das "Solocha-Liebhaber"-Sujet dagegen geht auf eine psychologische *motivacija* zurück - freilich nicht auf eine bewußt konstruierte, psychologisierend dem *pravdopodobie* dienende⁴², sondern eine tiefenpsychologische "unbewußte" Motivation der Entwicklung bestimmter Themen, Motive (z.B. des Sack-Motivs). Diese Sujetlinie ist eingefafßt in ein folkloristisches *bytopisanie*, bzw. harmonisiert mit ihm, in dem es sich in seiner Mikromotivik aus volkstümlichem Material (*poslovicy*, Brauchtum) ent-wickelt; hier regiert folgerichtig das wortkünstlerische Prinzip des *razvertyvanie*, das aber das tragende Sujet (z.B. durch Verfahren der Groteske) nicht mit sich reißen kann⁴³. Das parallele Nebeneinander der beiden Sujets (die nur durch die Verwandtschaftsbeziehung ihrer Aktanten verknüpft sind: Čub ist Oksanas Vater, Solocha ist Vakulas Mutter) bedingt das Fehlen der Sinn- und Wert-Ambivalenz; in späteren Werken Gogol's, so z.B. in *Šinel'*, wo das Prinzip des *razvertyvanie* aus dem Mantel-Motiv regiert, gibt es nur noch *eine* tragende Sujetlinie, in der die *motivacija* (im oben genannten Sinne) hart auf die *motivirovka* trifft und dieser Aufeinanderprall eine starke ästhetische, narrative und psychosemantische Wirkung zeitigt. Man könnte also sagen, daß in *Noč' pered roždestvom* das "Unbewußte" des Textes sein "subversives" Dasein noch getrennt vom "bewußten" Hauptsujet, der Liebesgeschichte, frister⁴⁴, - und sich gemäß den Gesetzen der Traumarbeit, hier v.a. des Verdichtens, also der Metapher (Lacan 1966, I, 269), entwickelt.

Trotz allem sind Ansätze zu einer ästhetisch überzeugenden Struktur vorhanden: dann nämlich, wenn das unreflektierte "Begehren des Textes" und das durch Normen kontrollierte Sujet sich in *einem* Signifikanten treffen; so zum Beispiel im Fall des "doppelsinnigen" (und daher potentiell witzigen - Freud 1982, IV, 42) Sack-Motivs, aus dem sowohl mythisch-archaische Bedeutungen als auch das Verwechslungsgeschehen (parallel zur sekundären Bearbeitung des Traums) entwickelt werden. Oder wenn die beiden Sujetlinien durch eine ähnliche psychologische *motivacija* ihrer Personen äquivalent gesetzt werden (hier wäre dies der sadistische Antrieb sowohl Solochas als auch Oksanas, - im ersten Fall in der oral-sadistischen Spielart, bei Oksana im sadistischen Narzißmus).

Mit Hilfe des Sack-Motivs wird das Essen als Geschlechtsakt und umgekehrt inszeniert (Formen der Inkorporation): die ersten Glieder der funktionalen Paare *Magen - Speise, Gebärmutter - Sohn, Vagina - Mann* werden als äquivalent verstanden. Offensichtlich handelt es sich hier um eine sowohl durch Ähnlichkeit der Form, als auch durch Kontiguitätsvorstellungen bedingte Verschmelzung der Bereiche. Aufschlußreich ist da Gogol's Behauptung, sein Magen stünde Kopf

"...in 1841 Gogol coolly declared that a council of doctors in Paris had found his stomach to be placed upside down..." (Nabokov 1961, 4)⁴⁵. Karnevalesk ist also nicht nur das Verwechseln der verschiedenen Körperöffnungen⁴⁶, aus dem sich in späteren Texten die Groteske entwickelt, sondern auch die Auffassung von der eigenen anatomischen Innenwelt, die ein explizites Beispiel für Gogol's seltsamen imaginären Synkretismus der Organe ist. Künstlerisch gestaltet findet man ihn in *Noč' pered roždestvom*: Im metaphorischen und metonymischen Umweg über den Sack wird der Magen dem gleichen Paradigma ("Behältnis" - "Hohlraum" im Körper der Frau) zugeordnet, wie die Vagina. Dies wird weiter durch die orale Projektions-Psychologie des Textes motiviert, da jede lustvolle Aktivität als Essen verstanden wird. Am Ende des (Geschlechts)Akts steht ein voller Magen. Zu demselben Paradigma gehört die Gebärmutter, der Ort des ungeborenen Kindes, ein Ort, an den sich der Regressive zurücksehnt, oder auch der Anus, der weniger der Defäkation als dem (lustvollen) "Zurückhalten" und Akkumulieren des verdauten Essens dient (zur Vermischung von Gebärmutter, Magen, Darm und Anus siehe Anm. 45).

Das Sujet schafft durch Äquivalentsetzung (der jeweils zweiten Oppositionsglieder) die Gleichung: *Speise = Mann*; es gilt v.a.: *Mann = Speise* der Frau. In Verbindung mit der Gleichung *Sack (=Magen = Vagina = Gebärmutter)* lassen sich folgende Aussagen treffen:

Gelangt ein Mann in die *Vagina = Magen (=Gebärmutter)* einer Frau, heißt dies,

1. daß er von ihr gegessen wurde (weiblicher Kannibalismus), oder
2. er ihr "zurückgekehrter Sohn" ist (Ödipus)⁴⁷.

Die dritte Möglichkeit, die eines Geschlechtsakts, nach dem der Mann weder "verdaut" noch "(neu)geboren" wird, sondern den Frauenkörper unverändert und unbeschädigt wieder verläßt, wird in den Texten Gogol's nicht aktualisiert⁴⁸. Stattdessen wird immer wieder der Introjektionsvorgang des Melancholikers aktualisiert: "Man darf mit Recht sagen, daß im Laufe einer Melancholie das Liebesobjekt gleichsam den psychosexuellen Stoffwechsel des Kranken passiere." (Abraham 1969, 152).

Ermakov (1922, 41) sieht das "In-den-Sack-Stecken" primär als anale Tätigkeit und überdies als eine infantile Phantasie, die Vagina und Anus vermischt ("Kloakentheorie"): "Явно анальный характер имеет сцена из 'Ночи перед Рождеством', когда Солоха собрала в мешки своих возлюбленных (все из одного мешка выходят - 'детская теория о кишечном рождении'), и унижение полового до степени кишечного." Im Sack-Motiv verbinden sich orales Verschlingen mit analem Sammeln und Bewahren⁴⁹.

Der Sexualakt und die Einverleibung müssen in dieser Erzählung nicht durch das weibliche Sexualorgan, sondern dürfen durch den Mund stattfinden. Trotz allem oszilliert das physische Begehren der Figuren zwischen sexueller Tätigkeit

und dem Essen. Das Essen wird also in der oralen Psychologik (der Solocha-Liebhaber-Linie) - unterstützt durch die es umlagernden sexuellen Komponenten - stellenweise zum Beweger des Sujets.

Das Nebeneinander von Essen und Sexualität wird in der Erzählung durch die Festatmosphäre verstärkt: Während die Männer sich in der Kirche während der Messe auf das Ende der Fastenzeit, das *razgovlenie* freuen ("Голова облизывался, воображая, как он разговееется колбасою", I, 157), denken die Mädchen am ersten Weihnachtsfeiertag daran, wie sie mit den jungen Burschen eislaufen werden ("как они будут ковзаться с хлопцами на льду", I, 157)⁵⁰. Die *koljadki*, die in fröhlicher Ausgelassenheit verlaufen und traditionell mit der Partnersuche verbunden sind⁵¹, erscheinen in diesem Text durch das Motiv des Sacks als ein Suchen der Frauen nach männlicher, eßbarer Beute. Im "Vakula-Oksana"-Sujet scheint die Gefahr der "verschlingenden Frau" gebannt, aber eigentlich ist sie nur transformiert: Oksana spielt die traditionelle weibliche Verführerrolle und macht den Schmied Vakula zu einem Opfer ihrer Eitelkeit, indem sie ihren Verehrer dazu bringt, mit dem Teufel zu paktieren. Die schöne Oksana ist eine sadistisch gefühllose Domina⁵², die Vakula in allen erdenklichen Formen quält. Zuletzt verlangt sie sogar in einer Art weiblichen *samozvanstvo*, er solle ihr die Schuhe der Zarin (Katherina II.) bringen (I, 128). Doch hat der Wunsch der Dorfschönheit, es der Zarin an Schuhwerk gleichzutun, kaum politische Bedeutung, denn die *samozvanka* Oksana strebt nur die Herrschaft über den Schmied Vakula, der sie im übrigen selbst Zarin nennt: "»Так, это она« стоит, как царица..." (I, 134). Ihr unverhüllter Sadismus findet so auch in der Wahl ihres Wunschgegenstandes Ausdruck: Gerade die Schuhe, die *čereviki* der Zarin sollen es sein, wobei der Frauenschuh als Fetisch oder als Sinnbild der masochistischen Unterordnung einen klaren Hinweis auf die Qualität dieses Heirats-Vertrags gibt⁵³: Oksana heiratet Vakula nur, wenn dieser ihr den Beweis seiner sklavischen Unterordnung (die Schuhe) bringt. Als Oksana die Schuhe plötzlich unwichtig findet und ihre sadistischen Kapricen ablegt, erhält das Ende einen versöhnlich-märchenhaften Anstrich; allerdings ist dieses Zugeständnis an eine ungetrübte, das meint: patriarchale Kosaken-Dorfidylle wenig überzeugend, der Schluß ist in seiner didaktischen Wendung (wie so oft die "Moral" bei Gogol') nur lose angeheftet.

Welche Rolle also spielt das Sexuelle und seine Transformationen in Gogol's Psychologik? Man kann hier mindestens zwei Wertsetzungen unterscheiden: zunächst das Unbehagen angesichts der von der Frau ausgeübten sexuellen und sozialen⁵⁴ Macht (das Motiv des "In-den-Sack-Steckens"), dann das Vermeiden der genitalen Sphäre an sich, die in der moralischen Erhabenheit des Autors als schmutzig und in seiner Phantasie als gefährlich, ja ekelhaft erscheint⁵⁵. Das Verdrängen und Vermeiden, das sich ja wechselseitig mit dem oben beschriebenen Oralismus bedingt, hat umgekehrt einen enormen Einfluß auf eben diesen:

auch die orale Befriedigung kann gerade als Ersatzhandlung nicht ganz keusch sein (dies wird unterstützt durch die christliche Auslegung der biblischen Sündenfallgeschichte, in der die sexuelle Verführung durch die Frau als Essen einer Frucht symbolisiert ist). Daß nicht nur das Sexuelle, sondern auch das Essen (als Ersatz) in einem solchen Wertsystem etwas Unanständiges, ja Sündiges sei⁵⁶, verraten auch Čub's entrüstete Worte über die Promiskuität der Solocha: "Вишь, проклатая баба! А поглядеть на нее - как святая, как будто и скоромного никогда не брала в рот." (I, 146) Auch hier verwendet Gogol' religiöse Metaphorik: der sexuelle Akt wird mit dem (sündigen) Essen während der Fastenzeit umschrieben (*skoromnyj* hat neben der Grundbedeutung "Nicht-Fastenessen", d.h. tierische Produkte, auch die zweite, übertragene: "schlüpfrig"). Eine parallele Stelle findet man in *Propavšajagramota*, wo der Held die Teufel am Brechen des Fastens erkennt (I, 100).

Vakula nimmt an dem *koljadovanie* nur deshalb nicht teil, weil er unglücklich verliebt ist: "Но кузнец шел и ничего не видал и не участвовал в тех веселостях, которые когда-то любил более всех." (I, 146) Spielerisches "Essen-Sammeln" wird hier durch "Liebe" ersetzt und dies ist zugleich ein Zeichen für Vakulas Erwachsensein, in Freuds Worten: sein Eintreten in die genitale Phase. Er hat das Spiel mit dem "Essen" abgelegt, um sich der "ernsten", d.h. genitalen Liebe zu widmen, wobei der Erzähler diese Entwicklung nicht unbedingt als positiv markiert⁵⁷ - ganz im Einklang mit dem Weltbild der dickgewordenen Kosaken, die sich v.a. durch Faulheit, die Liebe zum warmen Ofen und reichliches Essen auszeichnen. Personifiziert wird diese orale Idylle durch den dickwanstigen Pacjuk (*puzatyj Pacjuk*), der seine Zauberkünste nur darauf verwendet, so bequem wie möglich so viel Eßbares wie möglich in seinen Mund zu füllen. In diesem Schlaraffenland fliegen einem die *vareniki* von selbst in den Mund: "...Пацюк разинул рот, поглядел на вареники и еще сильнее разинул рот. В это время вареник выплеснул из миски, шлепнул в сметану, перевернулся на другую сторону, подскочил вверх и как раз попал ему в рот." (I, 138) Diese genuin Gogol'sche Wunschinszenierung wird 1835 noch einmal in den *Starosvetskie pomeščiki* des *Mirgorod*-Zyklus aufgegriffen.

Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška - "Жить с женою !... непонятно!"

Die Personenkonstellation in dieser 1831 entstandenen, also spätesten Erzählung der *Večera* ist folgende: Der 38-jährige Junggeselle Ivan Fedorovič Špon'ka lebt, nachdem er beim Militär den Abschied genommen hat, mit seiner Tante, Vasilisa Kašporovna, auf einem Landgut. Ähnlich wie in *Noč' pered roždestvom* geht es in der Erzählung um eine Heirat - das folkloristische Element aber fehlt, ebenso die Liebesgeschichte.

Verweilen wir bei den Namen des Helden und seiner Tante, da sie Aufschluß über die Beziehung der beiden, die über die rein verwandtschaftliche Zuneigung hinausgeht, geben können. Das grammatische Geschlecht des als Name des Helden verwendeten Nomens *špon'ka* läßt bereits eine defiziente Männlichkeit des Helden vermuten. Seine Tante trägt den (eher seltenen) Namen Vasilisa - die weibliche Form von Vasilij (gr. Basileus - der König) - , der v.a. aus dem Märchen *Vasilisa prekrasnaja* bekannt ist. In diesem Märchen übernimmt die gleichnamige Heldin die Rolle der Haupttante. Der Rollen- und Geschlechtertausch in dem Verhältnis Neffe-Tante wird durch die Beschreibung der Eigenschaften der Tante komplettiert. Ihre Vorlieben sind Rudern, Jagen und Reiten (I, 218) - zu diesem Sport paßt auch ihr Vatersname Kašporovna, der anagrammatisch die *špora* (die "Spore") enthält. Überdies hat die Tante sich entschieden, ein jungfräuliches Leben zu führen (I, 217). Daß sie gegenüber ihrem Neffen eine dominante Position einnimmt (über *Špon'ka* als Marionette vgl. Günther 1968, 79ff), wird bei ihrem ersten Wiedersehen, als sie ihn beinahe wie ein Kind auf den Arm nimmt, deutlich ("И Иван Федорович изумился, когда она почти подняла его на руках...", I, 217). Der Erzähler meint, an ihr wäre ein rechter Mann verloren gegangen: "Казалось, что природа сделала непростительную ошибку, определив ей носить темнокоричневый по будням капот с мелкими оборками..., тогда как ей более всего шли бы драгунские усы и длинные ботфорты." (I, 218)⁵⁸.

Ähnlich wie in *Noč' pered roždestvom* spielt das Motiv des Schuhs eine zentrale Rolle und verrät einiges über *Špon'kas* Einstellung zu Frauen. Man beachte die wenigen Worte, die *Špon'ka* und seine zukünftige Verlobte Maria wechseln. Als *Špon'ka* erwähnt, daß es viele Fliegen im Zimmer gäbe, antwortet Maria: "Братец нарочно сделал хлопущку из старого маменкиного башмака;" (I, 231). Dieses scheinbar oberflächliche Wortgeplänkel, das durch die Schüchternheit des in Gegenwart von Frauen gehemmten *Špon'ka* motiviert ist, enthält drei für die Psychologie des Textes wichtige Signalworte: die Fliege (*mucha*), die Mutter (*mamen'ka*) und den Pantoffel (*bašmak*). Nicht nur, daß der Held des späteren *Sinel' Bašmačkin* heißt⁵⁹ und mit einer "einfachen Fliege" (*prostaja mucha* - III, 137) verglichen werden wird, sondern auch die Tatsache, daß gerade mit dem Pantoffel der Mutter Fliegen erschlagen werden⁶⁰, zeigt, daß das Thema "Mann unter dem weiblichen Pantoffel"⁶¹ und des "Pantoffelmannes" (*Bašmačkin*) in den Texten Gogol's sehr früh schon präsent war.

Nun zu *Špon'kas* Träumen vom Tantchen als Glockenturm und der Frau aus Stoff. *Špon'ka* möchte diese Träume in seinem Traumdeutungsbreviar nachschlagen, aber er findet auch nichts annähernd Ähnliches. Knapp ein Jahrhundert später jedoch liest man in einer anderen "Traumdeutung" - und zwar der Freudschen: "...Stoffe sind Symbole des Weibes", genauer der Mutter⁶². Auch wenn man diesen fikiven Traum nicht als realen verstehen darf, kann man eine einfache

Deutung (nach der Chiffriermethode) an ihm versuchen und wird feststellen, daß die Traumlogik sich bestätigt: Špon'kas Frau kann im Traum nichts anderes sein als ein Wollstoff (*šerstjanaja materija* - I, 234), aus dem Jacketts genäht werden. Daß Špon'ka träumt, man zöge ihn als Glocke den Glockenturm hinauf, könnte als "Besteigen des Weibchens" (Freud 1982, I, 173) gedeutet werden; in dem Falle hätte der Glockenturm die Funktion des weiblichen Genitales (über das weibliche Symbol der Kirche und Kapelle siehe Freud 1982, I, 165); dies wird dadurch bestätigt, daß im Russischen die Glocke (*kolokol*) männlichen, der Glockenturm (*kolokol'nja*) dagegen weiblichen Geschlechts ist. Gegen diese über das Wörtlichnehmen des grammatischen Genus vermittelte Geschlechterzuordnung spricht aber die lange und hochragende, daher phallische Form des Turms und die weibliche Hohlform der Glocke (Vgl. Freud 1982, I, 165)⁶³. Die Deutung wird noch schwieriger, wenn man bedenkt, daß Špon'ka von seiner Frau gegen seinen Willen den Glockenturm hinaufgezogen, d.h. zum Beischlaf genötigt wird⁶⁴. Hinzu kommt, daß Špon'ka im Traum weiß, daß der Glockenturm sein Tantchen ist. Man könnte dies so deuten: Er selbst ist kein "echter Mann", sondern eine Glocke (was ihm ein vorbeigehender Hauptmann aus seinem Regiment bestätigt "Да, ты колокол" I, 233)⁶⁵ bzw., nimmt man seinen Namen wörtlich, eine degradierte Frau, eine "Schnalle" oder aber eine "(Behelfs)Schließe" (*zaponka*) für die Tante⁶⁶, die selbst keine richtige Frau ist (weiblich, bzw. mütterlich in ihrer Funktion als Haus für die Glocke, männlich durch ihre Länge und Höhe). Die komplexe Verquickung von Neffe und Tante im Kirchenturm-Traum läßt sich in zwei Varianten der "Reparatur" zerlegen, die Špon'ka an der Tante vorzunehmen zu müssen glaubt. *špona*-Variante: Zuerst phantasiert Špon'ka die Tante als phallisch und muß sich ihr dann folgerichtig im Traum auch als (wenn auch spärlichen, worauf das Diminutivum seines Namens deutet) Penisersatz anbieten, da er sich vor ihrer "realen" Defizienz fürchtet⁶⁷. Da er aber auch davor zurückschreckt, zieht er sich noch weiter zurück und ist nur noch bereit, den Riß im "Mutter-Stoff" zusammenzuklammern (*zaponka*-Variante)⁶⁸.

Welche Rolle spielt aber Špon'kas (im Traum) frisch angetraute Ehefrau? Sie zwingt Neffen und Tante zu einem inzestuösen Verkehr. Beide Frauen tun Špon'ka Gewalt an: Die eine will ihn (in der Realität) zur Heirat überreden, die andere zwingt ihn (im Traum) zum Geschlechtsakt, den er allerdings nur mit seiner Tante (im Traum kommt es zu einer *Verdichtung* mit der Mutter) haben kann⁶⁹. Daß auch der Stoff, aus dem er sich ein Jackett nähen lassen will, mit dem Mütterlichen zusammenhängt, wurde ja bereits oben gezeigt (die Paronomasie: *materija* - *mat'*)⁷⁰. Doch damit nicht genug; einige Seiten vor Špon'kas Traum erkundigt sich die Tante, aus welchem Stoff das Kleid der Braut sei und warnt sogleich, daß dieser Stoff sicher nicht so gut wäre, wie der, aus dem ihr Morgenrock genäht sei⁷¹; das meint auch der jüdische Schneider in Špon'kas

Traum, der über den *žena* -Stoff sagt, er sei schlecht: *durnaja materija* - ein Stoff, aus dem man heute keine Jacken mehr nähe. Špon'ka kann seine Abwehr gegen seine Braut Marija (im Traum schon die "Ehefrau") bestätigt sehen: Sie ist nämlich nicht die richtige, sondern eine "schlechte" Frau: die "falsche" Mutter (*durnaja mat'*)⁷².

Nach Freud hieße dies, daß ein Inzestwunsch⁷³, der sich auf die Tante (als Ersatzmutter) bezieht, vorliegt. Nur ein verwandter, mütterlicher Stoff ist für Špon'ka Objekt (infantilen) erotischen Begehrens. Umgekehrt scheint auch die Tante ähnliche Neigungen zu ihrem zwölf Jahre jüngeren Neffen zu haben. Daß das Tantchen für Špon'ka starke mütterliche Gefühle hat, zeigt auch ihr mehrmals auftauchender (ukrainisch formulierter) Gedanke "Er ist ja noch ein kleines Kind" ("Ще молода дытина", I, 228) oder später, über seine sexuelle Unerfahrenheit "Куды ж! ще зовсім молода дытина, нічого не знає." *ibid.*, 232). Die Heirat mit Marija wäre dann auf der Handlungsebene nur ein Vorwand für ein erotisches Verhältnis der Tante mit ihrem Neffen⁷⁴. So träumt es Špon'ka: Seine Ehefrau ist nur eine das Tante-Neffe-Verhältnis bekräftigende Statistin (sie leistet der Tante Hilfestellung beim "Hinaufziehen" Špon'kas⁷⁵) bzw. sie soll nur den nominell-juristischen Teil des Ehe-Standes Špon'kas verkörpern. Daher ist die Tante mit der abwertenden Beschreibung der sommersprossigen Marija durch Špon'ka sehr zufrieden: "'И по всему лицу небольшие веснушки.' 'А!' сказала тетюшка, будучи довольна замечанием Ивана Федоровича, который, однако ж, не имел и в мыслях сказать этим комплимент." (I, 228).

Nun zu dem anderen Teil des Traums, als die Tante ihrem Neffen sagt, er müsse jetzt springen, da er ja verheiratet sei. "Да, ты должен прыгать, потому что ты теперь уже женатый человек." (I, 233). Das Springen erklärt Rancour-Laferriere unter Berufung auf Freud und Rank als Symbol des Geschlechtsakts und fügt hinzu, daß die Weigerung Špon'kas, auf einem Bein zu springen, die Angst vor diesem Akt indiziert⁷⁶.

Zugleich könnte man die Tätigkeit des Springens aber auch wieder als Inzestwunsch deuten. Vgl. C.G. Jung (1987, 8, 169) in *Die zweifache Mutter* über das rhythmische Springen: "Nicht nur die Füße, sondern auch die Tätigkeit derselben, das Treten, scheint Fruchtbarkeitsbedeutung zu haben. In den Tänzen der Pueblos besteht der Tanzschritt, wie ich beobachtete, in einem 'calcare terram'. [...] Die Regression der Libido bringt es mit sich, daß die rituelle Handlung des Tretens im Tanzschritt etwas wie eine Wiederholung des infantilen 'Strampelns' zu sein scheint. Letzteres ist mit der Mutter und mit Lustgefühlen verbunden und stellt zugleich jene Bewegung dar, die schon intrauterin geübt wird. Dem Fuß und dem Treten kommt zeugende Bewegung zu, respektive die des Wiedereintritts in den Mutterleib, das heißt, der Rhythmus des Tanzes versetzt den Tänzer in einen unbewußten Zustand ('Mutterleib')."

Welche Stellung hat Špon'kas Traum von der Frau aus Stoff in Gogol's Werk? Auch in den Teilen der Erzählung, die in der "Realität" handeln, findet man zuweilen die Verfahren der Traumlogik, die in den späteren, "phantastischen" Texten (ohne Motivierung über den Traum oder ähnliches) bestimmend werden. In *Šinel'* taucht auch die Tantchenfigur übrigens wieder auf, einmal - inzwischen schon sehr gealtert - als greise Wirtschafterin Bašmačkins, zum zweiten *als mat'-materija*, als *šinel'*, "*podruga-žizni*"⁷⁷. *Šinel'* ist also sozusagen die fortgeschriebene Realisierung des Špon'ka-Traums in der Wirklichkeit der fiktiven Welt und zugleich eine Bestätigung Špon'kas böser Vorahnungen, daß jeder Bund des Helden mit Mantel/Stoff/Frau ein tragisches Ende nehmen muß.

Abschließend möchte ich noch einmal auf das Motiv des zerschnittenen Stoffes eingehen. In Špon'kas Traum kommt nur die ge- und zerschnittene (=kastrierte) Frau/der geschnittene Stoff für ein Jackett /eine Heirat in Frage. Für Špon'ka heißt dies, daß die Frau ihren Phallus verloren hat und daher defizient ist⁷⁸. Wie oben schon, gilt auch hier: Wenn die Frau der (zerschnittene) Stoff ist, dann ist Špon'ka (realisiert man seinen Namen) die *Fibel* (die Spange), die diesen Stoff zusammenhält. Schlecht wird der Stoff/die Frau in dieser Auslegung erst durch den Akt des Schneidens, der laut Rancour-Laferriere (1989, 369) entweder die Entjungferung oder auch die vorgestellte "Entmannung" bedeuten kann: "1) she/it has already been deflowered (...) or 2) she/it is missing the desired penis. For a psychoanalyst, the first can be read as a metaphor for the second. That is, if the unconscious meaning of a virgin is a phallic woman, then the defloration necessary to make her into a wife signifies castration". Rancour-Laferriere erklärt so die Misogynie, jedoch ohne weiter auf die wichtige Funktion des jungfräulichen Tantchens, das seinen Phallus in Špon'kas Vorstellung nicht verliert (er erscheint im Traum als Glockenturm) einzugehen.

Zu beachten ist, daß nicht nur der Stoff in Špon'kas Traum zerschnitten ist, sondern auch die materielle Beschaffenheit der Erzählung selbst (des "Stoffes" im Sinne von Gewebe, "Textur") durch Defizienz gekennzeichnet ist: Teile von ihm wurden als Backpapier verwendet, so daß die Erzählung mit der Ankündigung eines weiteren Kapitels endet, das aber dann fehlt ("Вот замечаю я, что она пирожки печет на какой-то бумаге [...] Нечего делать, пришлось печатать без конца." I, 206). Als vom Tantchen ernsthafte Gefahr (die Durchsetzung der Heirat) auszugehen beginnt, greift der Autor zum letzten Mittel, um dieses für Špon'ka so unangenehme *happy end* zu verhindern und läßt so kurzerhand das Ende des Textes in der erzählten Welt vernichten. Dieses (im Hinblick auf das Motiv des Abschneidens, psychologisch gesagt: der Kastration) ikonische Verfahren wäre übrigens ein Beispiel für den oben erläuterten Gogol'schen Humor, der sich über das durch diesen Text-Schnitt nun entmachtete Tantchen, aber auch eine etwaige Traumdeuterei und Sujet-Erwartung seitens des Lesers aus sicherer Distanz lustvoll zu mokieren weiß. Der Erzähler macht auch

keine Anstalten, die Textur des Sujets zu "flicken" - ebensowenig wie Špon'ka den "Stoff" (=die Frau) zu flicken bereit ist. In stemianischer Manier setzt sich der Erzähler über die Figur der gefährlichen Tante hinweg und reduziert ihre "völlig neue Idee" (die Realisierung ihres *Wunsches*, Špon'ka zu verheiraten) auf ihre materielle Form, auf Signifikanten, die aber ihre Macht verlieren, da die Signifikantenkette gewaltsam abgeschnitten wird und in rein dinglicher Form von Buchstaben nur noch den Boden der Piroggen zielt (also nicht mehr lesbar ist).

Regressive Phantasien: Der Seelenschoß, Adams Ur-Kutsche und die konservierte Kindheit

In Gogol's früher Skizze *Ženščina* (1831) wird die Liebe als rückwärtsgewandtes Streben hin zum Vergangenen, zum "väterlichen Erbe" (das Vergangene ist "Vaterland" und "Heimat" der Seele zugleich: *otčizna* und *rodina*) verstanden: "Что такое любовь? - Отчизна души, прекрасное стремление человека к минувшему, где совершалось беспорочное начало его жизни, где на всем остался невыразимый, неизгладимый след невинного младенчества, где все родина. И когда душа потонет в эфирном лоне души женщины, когда отыщет в ней своего отца - вечного Бога, своих братьев..." (VI, 10 - meine Hervorhebung). Hier verbindet sich - zunächst etwas paradoxal - die unbefleckte Empfängnis mit der Begegnung mit dem Vater (bzw. Gott) im "ätherischen Schoße der Seele der Frau". Auch wenn der hier angesprochene "Seelenschoß" ein Bild sein will, bleibt ein inzestiöser Nachgeschmack - gerade ob des physiologischen Charakters dieser Metapher (der Sohn trifft seinen Vater im Schoß der Mutter).

In der Erzählung von Špon'ka spielt das Wissen um konservatorische Verfahrensweisen mit Lebensmitteln (v.a. das Gurkeneinlegen) eine wichtige Rolle⁷⁹. Nimmt man die nostalgische Bemerkung des Erzählers hinzu ("Тут старушка вздохнула; и какому-нибудь наблюдатель послышался бы в этом вздохе вздох старинного осьмнадцатого столетия." I, 230), läßt sich das Motiv des Konservierens, Aufbewahrens - verbunden mit der Nostalgie nach der guten alten Zeit als weitere Spielform des Gogol'schen regressiv-melancholischen Weltbilds sehen⁸⁰. Das 18. Jahrhundert entspricht der Zeit des üppigen Essens, so z.B. der hohen Buchweizenfelder; wie sie die künftige Schwiegermutter Špon'kas beschreibt: "В старину у нас, бывало, я помню, гречиха была по пояс, теперь бог знает что." (I, 230). Diese Verklärung des Buchweizens, der einem in der alten Zeit bis zum Gürtel reichte⁸¹, ist nichts anderes als eine Kindheitserinnerung.

Zum Thema "rückwärtslaufende Zeit"⁸² zählt auch die Behauptung des Erzählers, die alte Kutsche des Tantchens hätte Adam, dem ersten Menschen, gehört und sich nur mit Hilfe der Arche Noah in unsere Zeiten hinübergerettet:

"Долгом почитаю предуведомить читателей, что это была именно та самая бричка, в которой еще ездил Адам [...] Совершенно неизвестно, каким образом спаслась она от потопа. Должно думать, что в Ноевом ковчеге был особенный для нее сарай." (I, 229). Dieses phantastische Detail - von den Kommentatoren, die diese Erzählung als realistisch preisen⁸³, geflissentlich übersehen -, wäre (wie überhaupt das häufige Motiv der Kutsche bei Gogol') psychoanalytisch über die "Mutterleibspannung" zu motivieren (die Kutsche als Ur-Mutter, aus der alles Leben hervorging)⁸⁴. Die (psychoanalytisch gesehen) bedrohliche Ausstrahlung der Gogol'schen Kaleschen und Equipagen wird hier aber durch die Erzählerbemerkung, es handele sich hier ganz gewiß um die wahre *Ur-Kutsche*, und alle anderen Adams-Kutschen seien eine Fälschung, entschärft. Der Humor, der aus der Angst vor der letzten Konsequenz der Regression, dem Zurückgehen in den Mutterleib, noch Lust zu gewinnen vermag, obsiegt. Doch zeigt sich hier auch der zutiefst ambivalente Charakter des infantil-regressiven Wunsches, der sowohl Lust- als auch Todestrieb ist.

A n m e r k u n g e n

- 1 Nabokov 1990, 45-46. "...the juvenilia of the false humorist Gogol, that teachers in Russian schools crammed down a fellow's throat." (Nabokov 1961, 31). Nabokov steht mit seiner Geringschätzung übrigens nicht allein da: Diesem Zyklus wurde (v.a. in der westlichen) Gogol'-Forschung weit weniger Aufmerksamkeit zuteil als den späteren Novellen.
- 2 Nabokov 1990, 46. "He almost became a writer of Ukrainian folk-precipice and 'colorful romances'." (Nabokov 1961, 31). Nabokovs Vorstellung von der ukrainischen Folklore wiederholt übrigens gänzlich die althergebrachte "großrussische" Überheblichkeit.
- 3 "...в сие Шпоиньки (1832 г.) - самый ранний пример алогизма..." (Slonimskij 1923, 36)
- 4 Wie Kayser gerade im Falle Jean Pauls gezeigt hat, hängen Humor und Groteske (die ja als ein Hauptmerkmal der Gogol'schen Poetik reklamiert wird, vgl. die Übersicht über die Varianten der Groteske bei Günther 1968) durchaus zusammen. So sagt er über das Groteske: "Es bildete einen 'Bestandteil' des Humors, wie ihn Jean Paul zu bestimmen trachtete. Er nannte ihn die 'vernichtende Idee des Humors'." (Kayser 1960, 41)
- 5 Slonimskij sieht diese Forderung erst in den *Mertvye duši* verwirklicht: "Эта 'раздробленность' и есть то, что Жан Поль в своем определении юмора разумел под 'конечностью' (das Endliche). 'Мертвые Души' служат как бы верной иллюстрацией романтической формулы Жан Поля: 'разоблачать конечное, сопоставляя его с идеей (durch den

Kontrast mit der Idee)." (Slonimskij 1923, 22) Im Original heißt es: "Der Humor... *vernichtet* nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee." (Jean Paul 1987, 125 - meine Hervorhebung). Slonimskij verfälscht J. Paul mit dem formalistischen Begriff des *razoblačenje*; (vgl. eine ähnliche Stelle beim frühen Freud, in der verschiedene Formen des Komischen reduktionistisch als "Entlarvung" bezeichnet werden, Freud 1982, IV, 186). Es geht aber gerade nicht um die satirische Enthüllung, sondern um ein Aufheben des Endlichen im Sublimen. Jean Pauls ursprüngliche Bestimmung trifft genau auf Gogol' zu, der nicht nur Satiriker ist (auch wenn er so verstanden wurde), sondern über einen erhabenen, stoischen Humor verfügt. Der Erzähler in *Mertvye Duši* stellt das erhabene, "begeisterte" Lachen dem hohen lyrischen Ton an die Seite: "...высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движением..." (V, 157. Alle Gogol'-Zitate beziehen sich auf die siebenbändige Gogol'-ausgabe, die röm. Ziffer indiziert den Band).

- 6 So in *Majskaja noč', ili utoplennica*, als eine Rusalie Levko zum Dank für seine Dienste ein gefälschtes Dokument des Kommissars zusteckt, in dem es heißt: "А вследствие того, приказываю тебе сей же час женить твоего сына, Левка Макогоненка, на козачке из вашего же села, Ганне Петрыченковой, а также починить мосты по столбовой дороге..." (I, 90). Hier wird das romantisch Erhabene (die Selbstmörderin als ruhelose Rusalie) stufenweise demontiert (die in bürokratischer Amtssprache verfaßten Verehelichungs-Anweisungen und der prosaische Hinweis auf die reparaturbedürftige Straße). In dieser frühen Erzählung (1829) zeichnet sich die Tendenz zum grotesken Verquicken von Erhabenem und Banalen bereits ab.
- 7 Vgl. die hervorragende Studie von Vasilij Gippius (1948, 26), der auch in der burlesken *Enejida* den erhabenen Humor (des unerschrockenen Recken Enej) findet: "Невозмутимость во всех бедах и пренебрежение к мелочам жизни украинец Котляревского сочетает с подлинной героикой; юмористическое отношение возможно здесь ко всему, кроме самого заветного - кроме чувства родины."
- 8 "'Смехом сквозь слезы' - жестоким орудием жестокого знания." (Merežkovskij 1906, 88). Das grausame Wissen, das bereits in den frühen Texten fühlbar ist, möchte ich als psychoanalytisches verstehen, sieht man doch in der Literatur seit Freud den "Bundesgenossen" bzw. die "leere Verdopplung" der Psychoanalyse (Kittler 1977, 130). Vgl. Rancour-Laferriere 1982, 27: "Not only is Gogolian 'laughter through tears' indicative of ambivalence and intense affect, it is the most regressive and infantile kind of laughter there is". Der Begriff des "Lachens durch Tränen" wurde von Puškin 1836 geprägt und von Gogol' im 7. Kapitel der *Mertvye duši* verwendet ("И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!" V, 157).

- 9 In der ökonomistischen Sicht des Paares erhaben-komisch kommt Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* Freud 30 Jahre zuvor, wenn er "... das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden" bezeichnet (Nietzsche 1988, 57, auch 66).
- 10 Vgl. auch die Charmssche Anwendung der Temperamentenlehre auf Gogol': "Хотим предложить все произведения искусства на два лагеря: 1) Огненный и 2) Водяной. [...] Гоголь в 'Вечерах на хуторе' - огненный. Потом Гоголь делается все более и более водяным." (Charms 1991, 84-85) Laut Charms nimmt nach den *Večera* Gogol's "Wasserhaltigkeit" zu; dieser Entwicklung entspräche dann ein Anwachsen des Humors - zumindest, wenn man eine oberflächliche Logik ansetzt...
- 11 Im Zusammenhang mit dieser Etymologie des Humors wären auch die Introjektionsvorgänge des Melancholikers zu sehen (siehe weiter im Haupttext).
- 12 Vischer (1922, 109), folgt in seiner Abhandlung "Über das Erhabene und das Komische" (1837) der Kantschen Definition, daß "das Lächerliche in einer plötzlichen Auflösung einer Erwartung in nichts" besteht. Seiner Ansicht nach wird die Erwartung aufgelöst "...durch das Bagatell eines bloß der niederen Erscheinungswelt angehörenden Dings, das diesem Erhabenen, vorher verborgen, nun auf einmal unter die Beine gerät und es zu Falle bringt. Man kann dies auch so ausdrücken, und es eröffnet sich dann ein interessanter Durchblick: Das Komische sei ein deutlich gemachtes Erhabenes. Denn die Deutlichkeit besteht im Hervorheben der sinnlichen Einzelheiten..."
- 13 Als Repräsentant einer erhabenen Tragikomik sei hier Akakij Akakievič Bašmačkin genannt - der Erzähler der *Mertvyje duši* ergeht sich nicht nur in der Beschreibung dieser *meloči*, sondern schwelgt auch noch auf der metatextuellen Ebene in der Beschreibung dieser Beschreibung: " - всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров...". V, 157 - meine Hervorhebung). - Hansen-Löve (1991, 6) ist der Auffassung, dem romantischen "Unsäglichen" entgegen der Realismus mit Beschreibungstechniken der unübersichtlichen *byt*-Welt. Es handelt sich also um zwei verschiedene Formen eines Anspruchs auf Totalität: die eine sucht diese durch apophatische Verweise auf ein metaphysisches Ganzes zu stiften, die andere durch ihre minutiösen Panoramierungen.
- 14 Rancour-Lafferiere läßt Bachtin unbekümmert ein gesundes Maß Freud angedeihen: "The chief difference is that, whereas Bakhtin proposes that the reversal of forward diachronic movement is by 'return' to folk culture, Freud proposes that the reversal of forward diachronic movement is by 'regression' to childhood." Weiter spricht er von "a coincidence between the 'primitive' mental processes of childhood and the 'primitive' thought processes of the experienced 'culture of folk humor'." (ibid., 22-23). Vgl. die Stelle in Freuds

(1982, IV, 159) "Die Beziehung des Witzes zum Traum und zum Unbewußten": "Das Infantile ist nämlich die Quelle des Unbewußten, die unbewußten Denkvorgänge sind keine anderen, als welche im frühen Kindesalter einzig und allein hergestellt werden. Der Gedanke, der zum Zwecke der Witzbildung ins Unbewußte eintaucht, sucht dort nur die alte Heimstätte des einstigen Spiels mit Worten auf." Zweifellos dienen der Humor (ebenso wie der Witz) nicht nur der "Ersparung" peinlicher Affekte (wie beim frühen Freud, *ibid.*, 219), sondern sind auch ganzheitsstiftende Versuche. Ohne hier weiter auf die Beziehung zwischen Regression und grotesker "Höllenschau" eingehen zu können, möchte ich Kayser (1960, 38) zitieren, der, wenn auch nicht in psychologischen Termini, der Groteske ähnliches zuschreibt wie Freud dem regressiven Humor: "...die Bodenlosigkeit, die Abgründigkeit, das sich einmischende Grauen angesichts der zerbrechenden Ordnungen. Die 'Verwirrung der Phantasie' im Grotesken ist für den Sprecher eine 'schöne' Verwirrung. Denn nun taucht die Phantasie in jenen Strom ein, der sie enthebt und heimführt [...] In der Unheimlichkeit der Grotesken offenbart sich [...] die tiefste Heimlichkeit des Seins..."

- ¹⁵ Vgl. Gogol's Selbstkritik seines ungehemmt-"unbewußten", von Sujet- oder Didaktikzwängen freien Schaffens der *Večera*: "Выдумывал целиком смешные лица и характеры, поставлял их мысленно в самые смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачемн это, для чего и кому от этого выйдет какая польза." (*Avtorskaja ispoved'*, I, 442)
- ¹⁶ So zum Beispiel das Kartenspiel mit den Teufeln in *Propavšaja gramota*. - Daß diese Komik allgemein zugänglich ist, zeigt u.a. die Tatsache, daß die *Večera* bei den Setzern in der Druckerei (die sie als "чрезвычайно забавны" lobten) sogleich großen Anklang fanden. Gogol' schreibt Puškin über diesen Lacherfolg beim einfachen Volk, er sei "совершенно во вкусе черни." (VI, 72; vgl. Zolotusskij 1979, 121). Vgl. auch Puškins Reaktion, der die *Večera* als explizit als *russskaja kniga* und als erstes Buch seit Fonvizins *Nedorosl'*, über das man lachen könne, bezeichnet (*ibid.*, 127).
- ¹⁷ Zur Homologie von Mechanismen des Unbewußten, der Traumarbeit und poetischen Verfahren siehe Lacan 1966, I, 269ff.
- ¹⁸ Nabokovs Aussage, die *Večera* und *Mirgorod* "ließen ihn kalt" (Nabokov 1961, 31) zeigt also, daß nicht nur seine Ablehnung der Folklore, sondern vielleicht auch der Zustand des weitgehend noch unbearbeiteten, möglicherweise unreflektierten psychologischen Materials in diesen Erzählungen ihn daran gehindert hat, diese protopsychoanalytischen Skizzen würdigen zu können. Um zu erklären, warum er die ersten Ankündigungen des "grausamen Wissens", das ja ein psychologisches ist (ganz augenfällig ist dies in der Inzestgeschichte *Strašnaja mest'*), übersah, wäre ein anderes Thema, welches sich dem Nabokovschen Psychotyp widmen müßte.

- 19 "Here, at the close of an otherwise indifferent story we get the first intimation of the weird rhythms which later on made the pattern of *The Overcoat*." (Nabokov 1961, 34).
- 20 Allerdings nicht bei der sowjetischen Literaturkritik (die noch bis vor kurzem allen "Klassikern" mit einer eisernen Pietät begegnete). Davon zeugt auch die Entrüstung der Gastgeber auf dem Slavistenkongreß in Moskau 1958, als McLean versuchte, Gogol's psychologisches Porträt zu zeichnen. Sein einsichtiger Artikel über Gogol's Rückzug von der sexuellen Liebe, also über seine Regression in die prägenitale Phase, war damals für ein russisches Publikum höchst befremdlich. Dieses Mißtrauen gegenüber der Psychoanalyse ist nach wie vor verbreitet (vgl. Bibichin u.a. 1985).
- 21 Auch wenn Ermakovs Thesen nicht immer ganz zutreffen, hätte sein Buch mehr Beachtung verdient. In einem sowjetischen Artikel von 1985 heißt es: "Как известно, одним из застрельщиков подхода к текстам Гоголя как к кладезю символов бессознательного оказался опять-таки русский, фрейдист-литературовед И.Ермаков, ныне знакомый у нас только специалистам, а на Западе канонизированный в пределах своего направления." Bibichin u.a. 1985, 395). Die verächtliche Feststellung, in der UdSSR würden nur noch Spezialisten Ermakov (und Freud selbst) kennen, ist zwar zutreffend, aber wohl kaum von Vorteil für die sowjetische Literaturwissenschaft. - Nachdem Aksakov und Belinskij bei Gogol' eine Geisteskrankheit vermutet hatten, beschäftigten sich zu Beginn des 20. Jh.s v.a. Baženov und Čiž (1903), der sich v.a. auf den Biographen Šenrok stützt, mit den pathologischen Seiten von Gogol's Charakter. Čižs (1903, 291) psychiatrisches Portrait des Künstlers konzentriert sich auf seine "недо-развитая половая любовь" und seine Paranoia.
- 22 Während Ermakov sich v.a. um eine Psychoanalyse der Person Gogol's bemüht (und dafür Texte als Symptomträger heranzieht), ist das Vorgehen der psychopoetischen Arbeiten, die willkürlich zwischen Biographie und Text hin und herspringen, methodisch nicht einwandfrei. In diesem Artikel gehe ich zwar auch von einer simplistischen Homologie von Biographie und Werk aus, sehe das Werk aber als unabhängig von der realen Psyche an. Ich begnüge mich damit, etwas über die psychopoetischen Strategien, wie ich sie in den Texten vorfinde, aussagen zu wollen, ohne darauf einzugehen, welchen heuristischen Wert sie für die Person Gogol's haben und in welcher Beziehung sie zu dieser stehen. Umgekehrt ersetzen Daten aus Gogol's Leben nicht die text-immanente Argumentation, sondern dienen eher der Illustrierung der Thesen.
- 23 Auch Gesemann (1924, 66) meint: "Man wird nicht fehlgehen, wenn man unseren Dichter für einen auf einer infantilen oder juvenilen Sexualstufe Fixierten hält."
- 24 Vgl. McLean 1989 und Rancour-Laferriere 1982, 23.
- 25 Freud sieht in seinem Aufsatz über Leonardo da Vinci eine solche Regression als Folge einer (die orale Phase verlängernde) "Überzärtlichkeit" der Mutter.

Ein so entstandener Autoerotismus ist außerdem eine mögliche Ätiologie von Homosexualität: "... die Knaben, die der Heranwachsende jetzt liebt" seien "Ersatzpersonen und Erneuerungen seiner eigenen kindlichen Person (...), die er so liebt, wie die Mutter ihn als Kind geliebt hat." Weiter heißt es: "...der auf solchem Wege homosexuell Gewordene" bleibe "im Unbewußten an das Erinnerungsbild seiner Mutter fixiert" (Freud 1982, X, 125). Ohne zu einer etwaigen Homoerotik Gogol's Stellung nehmen zu müssen (siehe dazu McLeans neues Nachwort und Karlinsky 1976), kann man von einem regressiven Autoerotismus ausgehen (Freud nennt es auch "Zurückgleiten"), der in Gogol's Biographie mühelos zu finden ist: Die zärtlichen Briefe an die Mutter auf der einen, die Unfähigkeit, sich anderen Frauen zuzuwenden auf der anderen Seite. Dieser Autoerotismus folgt psychologisch u.a. aus der Angst, beim Sexualakt die Mutter mit einer anderen Frau betrügen zu müssen und zeigt sich gewöhnlich in einer narzißtischen Selbstverliebtheit. Man beachte in diesem Zusammenhang Gogol's Entrüstung, als seine Mutter ihn 1829 (ob seiner Kurreise nach Travemünde, wo er "sein Blut reinigen und einen Ausschlag zu kurieren" will) verdächtigt, er hätte sich bei einer Prostituierten mit einer Geschlechtskrankheit infiziert. "Как вы могли, маменька, подумать даже, что я - добыча разврата, что нахожусь на последней ступени унижения человечества! ...Как вы могли подумать, чтобы сын таких ангелов-родителей мог быть таким чудовищем, в котором не осталось ни одной черты добродетели!" (Veresaev 1983, 85). Gogol', der zu dieser Zeit bereits 20 Jahre alt ist, hält also den Verkehr mit einer Prostituierten für das Erniedrigendste überhaupt. Offensichtlich bezieht sich diese Ablehnung aber auf das Sexuelle schlechthin. Die bloße Vorstellung, er könnte seine Mutter hintergehen (in jedem Sinne), ist für Gogol' peinigend. Daher betont er auch die "Engelhaftigkeit" der Eltern (idealisierte Elternimago). Freud sagt es so: "Durch die Verdrängung der Liebe zur Mutter konserviert er dieselbe in seinem Unbewußten und bleibt von nun an der Mutter treu. Wenn er als Liebhaber Knaben nachzulaufen scheint, so läuft er in Wirklichkeit von den anderen Frauen davon, die ihn untreu machen könnten." (Freud 1982, X, 152). - Über Gogol's kulinarische Leidenschaften und seine narzißtischen Phantasien siehe Zolotusskijs (1979) und Nabokovs (1961) Biographien, und die Erinnerungen seiner Zeitgenossen Veresaev (1983).

- ²⁶ Vajskopfs These der *zerkal'nost'* (verbunden mit dem Sichtbarmachen der Idee) bei Gogol' wäre mit Lacans (1966, I, 90-94) Theorie zum "Spiegelstadium" in Zusammenhang zu bringen. Ebenso wie die (narzißtische) Illusion der heilen Ganzheitlichkeit des eigenen Körpers (wie sie dem Kind im Spiegelbild präsentiert wird) das *image morcelée* ablösen soll, existiert ein positiver, erhabener Hintergrund für Gogol's defiziente Figuren, vor dem sie sich spürbar wie halbfertige, nicht zu Ende geformte und zusammengesetzte Vor-Menschen ausnehmen. "Гоголевским персонажам [...] свойственно как бы 'достраивать', мысленно дорисовывать свой облик в зеркале до нормативного, желанного, 'идеального' образа." (Vajskopf 1978, 15). Dem Phantasma des zerstückelten Körpers wird das Bild eines "Ideal-Ich" gegenübergestellt, entweder didaktisch-abstrakt oder personifiziert in den

Idealtypen (Murazov im 2. Teil der *Mertvye duši*). In Gogol's Poetik ist dieser Gegensatz u.a. als Groteske vs. Idyllik verarbeitet.

- 27 Man kann wohl fürs erste eine Dominanz des Oralen für viele Gogol'-Texte postulieren, obwohl es einigermaßen schwierig wäre, es für alle Texte aufrechtzuerhalten (z.B. die Bedeutung des Analen in *Sinel'*). Ein Thema, das in diesem Rahmen nicht behandelt werden kann, wäre, die Folgen des Primats der Oralität für die Analerotik oder die Stellung des Phallischen bei Gogol' zu bestimmen. Bedauerlicherweise umgeht Rancour-Laferriere (1982) dieses theoretische Problem, indem er die Regression undifferenziert sieht, also wahlweise von oraler und analer Neigung spricht. Abrahams entwicklungsgeschichtliches Phasenmodell sieht übrigens keine innere Dialektik zwischen den Phasen vor: "Es wird sich im weiteren herausstellen, wie der Regressionsvorgang beim Melancholiker auf der früheren sadistisch-analen Stufe nicht halt macht, sondern unaufhaltsam den noch primitiveren Organisationszuständen der Libido zustrebt. Es gewinnt somit den Anschein, daß die Überschreitung jener Grenze der Objektbeziehungen besonders unheilvoll ist. Die Auflösung der Objektbeziehungen scheint die Libido in raschem Sturz von Stufe zu Stufe abwärts zu führen." (Abraham 1969, 126). Eine solche apodiktisch formulierte Irreversibilität läßt sich für eine Psychopoetik selbstverständlich nicht verwenden - auch wenn McLEAN (1982) sie programmatisch in den Titel seiner Studie hineinbringt.
- 28 "...кипение разнородных элементов в едином сплаве резко отделяло гоголевский метод от метода всех его предшественников в художественной разработке национальной темы." (Gippius 1948, 15, der auch Gogol's Bedeutung für die Idee der *narodnost'* in den 20ern des 19. Jh.s hervorhebt, *ibid.*, 13-16, 26). Gogol' Distanz zu den "Entdeckern" und Verklärern des ukrainischen Volkes ähnelt der Puškinschen Parodie sentimentalistischer Topoi aus Karamzins *Bednaja Liza*. im *Stancionnyj smotritel'* (wie der erste Band der *Večera* im Herbst 1831 erschienen).
- 29 Im slavischen Brauchtum geht dem Weihnachtstfest am Vorabend eine aus heidnischen Zeiten stammende Sitte voraus: die *koljadá* - das Herumziehen junger Leute, die durch ihr Singen und Bitten vor dem Fenster auf reichliche Essensgaben hoffen, die ihnen in ihre Säcke geworfen werden Vgl. Vl.Dal' (*Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka*, Bd. 2, SPb. - M. 1881, 136) zum Stichwort *koleda* oder *koljada* (*calendae): "Колядованье, обряд хождения по домам в Рождество и Новый год, с поздравленьем, песнями, со звездою или житом, для сбора денег и пищи." oder "Подарки, собранные при этом" bzw. "Свинья убиваемая на Рождество". Die *koljada* wurde also wie der hiesige Sternsingerbrauch am Dreikönigstag gehandhabt. Ähnlich wie beim amerikanischen Halloween-Fest handelt es sich hier um einen alten Fruchtbarkeitsritus; die *koljada* gehört zu den zahlreichen rituellen Akten, die am Jahresende die Fruchtbarkeit des Hofes im neuen Jahr sichern sollen. Früher war sie an einen Tierkult (Opfer für den Gott *Koljada*) geknüpft. Die *koljada* ist eng mit dem Vorhersagen (*gadanie*) des künftigen Bräutigams/ der künftigen Braut verbunden (Vgl.

Potebnja 1987, 45 ff, Haase 1939, 111 ff). Vgl. auch Gogol's eigene Anmerkung zu den *koljadki* (I, 111).- Zu Gogol's *Leksikon malorossijrosskogo* und seinem Sammeln ukrainischer Folklore siehe Gippius (1948, 22), Ermakov (1922, 42). Ab dem April 1829 bat er die Mutter immer wieder, ihm über Gebräuche, Kleidung, Redensarten und den Aberglauben der Ukrainer zu berichten (VI, bes. 63-68).

- ³⁰ Als *koljady*, wie die Gaben selbst genannt werden, werden hier neben einem Viertel Hammel (*po celoj četverti barana*, I, 140) und einem ganzen Eber (*kaban*, I, 143), Würste (*kolbasa*, I, 140), Knische und Fladen (*s knišami ili paljanicami*, I, 141), Buchweizenbrötchen und Schmalzplätzchen (*grečanicami da koržami*, I, 141) erwähnt.
- ³¹ Im Stoglav werden diese Weihnachtsbräuche (insgesamt auch *svjatki* genannt) als "hellenische (=heidnische) Teufelei" verurteilt: "простая чадь [...] во градах и в селях творят эллинское беснование, различные игры и плясание в навечерии праздника Рождества Христова..." Zitiert nach Potebnja 1887, 35, Kap. 92, izd. Kož. 261. Bereits ein Sündenverzeichnis aus dem 12. Jh. enthält die *koljada*; verurteilt wurden v.a. das Tanzen und die sexuelle Ausgelassenheit. "...aber ihre Gesichter bedecken sie mit behaarten und tierförmigen Masken und ziehen entsprechenden Kleider an und von hinten befestigen sie Schwänze, wie sichtbare Teufel, und zeigen die Schamteile, allerlei Teuflisches mit widerlicher Stimme sprechend..." und "...dort opfern die Jungfrauen ihre Jungfernschaft dem Teufel." (siehe Haase 1939, 122-123)
- ³² Sieht man, wie Ju. Lotman oder andere, den künstlerischen Text als ein Gebilde an, das einer autonomen "Persönlichkeit" homolog ist (vgl. auch W.Schmids "abstrakten Autor"), könnte man auch von dem "Unbewußten" des Textes sprechen (ohne dabei das Unbewußte Gogol's oder eines hypostasierten abstrakten Autors zu meinen), da das literarische Kunstwerk aus Sprache besteht, die ja ihrerseits von ihr inhärenten unbewußten Gesetzen, einer selbsttätigen Dynamik, beherrscht wird. Man könnte es so ausdrücken: Im Text dominieren/interferieren bestimmte psychopoetische (z.B. "orale" oder "anale") Strategien der Textpräsentation und der Komposition. Das heißt, daß die Psychologik des Textes von der Psyche des konkreten Autors nicht direkt abhängig sein muß, und daß sie in jedem Fall über sie hinausgeht. Schließlich handelt es sich um künstlerische Texte und nicht um direkte Äußerungen des Autors, die dann als Symptome seiner individuellen Psyche aufgefaßt werden müßten. Der Unterschied zwischen individueller Psychologie und einer (innerhalb eines Systems) universalen Psychologik liegt darin, daß die in einem Werk geltende Psychologik auch ohne Kenntnis der Biographie des Autors rekonstruierbar ist. So kann man auch Belyj (1934, 187) nicht zustimmen, der das Verhältnis zwischen Autor und Figur im Falle Gogol's als Projektion beschreibt und die Handlungen der Figuren völlig von (aus der Autorpsychologie abzuleitenden) behavioristischen Gesetzen ("Reflexen") abhängig macht: "...психика героев Гоголя в многом - проекция

самого Гоголя: в них; герои Гоголя движимы лишь условным рефлексом..."

- 33 Vgl. "Die Nordgroßrussen backen zur Weihnachtszeit aus Teig sog. козульки, d.h. Darstellungen von Tieren und Vögeln." (Zelenin 1927, 375-6). Vajskopf (1978, 23) über die Metaphorisierung des Körpers durch Brot, bzw. allgemein Gebackenes (in bezug auf die Erzählung *Nos*): "...превращение лица в блин восходит к древнему - в частности, евангельскому - сопоставлению человеческой плоти с хлебом." Daß die Teigwaren bereits verarbeitet sind, "gebacken", macht sie in Gogol's Poetik dem Menschen ähnlich, der auch ein fertigzuformendes und zu backendes Stück Teig ist (Bašmačkin hat eine Nase wie ein Kuchen, *pироžное*).
- 34 Vgl. das ukrainische Sprichwort, in dem eine schöne Frau mit einer *paljanica* aus Weizenmehl verglichen wird: "Пишна, велична як паляниця пшенична" (Čaplenko 1980, 67).
- 35 Vgl. die kannibalische Hexe in "Hänsel und Gretel". Solocha nimmt unter den Frauen eine Sonderposition ein: Als Anleiterin und macht sie die Männer zu "mundgerechten" Bissen für die jungen Mädchen, indem sie sie in Säcke abfüllt.
- 36 Dies wird in den Texten Gogol's nicht auf genitalem, sondern oralem Wege phantasiert. Die Mutterfunktion der (Ehe)Frau unterstreicht auch der Held Vakula, als er zu seiner Angebeteten sagt: "...ты у меня мать, и отец, и все, что ни есть дорогого на свете." (I, 120). Er sagt nicht etwa, sie sei ihm wichtiger, lieber als Mutter und Vater, sondern: "du bist Mutter (und Vater) für mich".
- 37 Vgl. die Verwendung des Sprichwortes "что баба, тот мешок: что положат, то несут" in den *Mertvyje duši* (V, 227) oder die Szene in *Taras Bul'ba*, in der der verliebte Andrej vor der *vetrennaja poljačka* wie "in einem Sack eingenäht" steht: "Бурсак не мог пошевелить рукою и был связан, как в мешке..." (II, 51). Hier zieht zuallerletzt die Polin Andrej auch noch Frauenkleider und Schmuck an, so daß er seine, ohnehin von ihr paralysierte (Kosaken-)Männlichkeit ganz und gar verliert.
- 38 Dies würde zugleich heißen, daß in Gogol's Texten das in den gängigen Vorbild-Sujets vorliegende genitale Begehren nicht zum Zug kommen kann; es wird abgelenkt, da es im vorliegenden System (setzt man ein "orales Begehren des Textes" an) nicht motiviert werden kann.
- 39 Dies ist typisch für die infantile Objektbeziehung oralen Typs, die ohne Ansehen des Objekts (sei es nun ein Mensch oder ein *varenik*) dieses sich einverleiben möchte. Das Objekt des Oral-Regressiven scheint hier nahezu beliebig, vorausgesetzt, es ist - wenn auch nur in der Phantasie - inkorporierbar.

- ⁴⁰ Abraham (1969, 140-141) konstatiert, daß : "... der Melancholische den *oral-sadistischen* Antrieben zu entkommen versucht." Das heißt, er strebt zurück in die Phase des Saugens, die noch frei von Ambivalenz ist und in der keine Einverleibung erfolgen muß, da noch keine Trennung von Subjekt und Objekt vorliegt. So auch in Gogol's Text, wo eine ambivalente Wertung der verschlingenden, oral-sadistischen Frau, die den Mann aufzufressen droht, vorliegt.
- ⁴¹ Siehe Hansen-Löve 1978, 197-200. Gemeint ist hier die *motivirovka* II, die "...werkimmanente Kausalstruktur, die aus dem *priem*-System (*priem* II), der Komposition des Werks erwächst." (ibid., 197).
- ⁴² Diese *psichologičeskaja motivirovka* ist v.a. im historischen Realismus zu finden. Zu dem Begriff bei Šklovskij vgl. Hansen-Löve 1978, 199 u. 341.
- ⁴³ So bezeichnete N. Polevoj in seiner Kritik der *Večera* den Rudyj Panko als einen verunglückten "Val'ter-Skottik" (Zolotusskij 1979, 126).
- ⁴⁴ So erklärt sich auch das Fehlen von "Liebesthematik" in Gogol's späterem Werk, die von den stärkeren Entfaltungsmechanismen beiseite gedrängt wurde.
- ⁴⁵ Vgl. auch Bachtins Beschreibung der rabelaisischen anatomischen Landschaften, deren "grotesker Realismus" Gogol' nahe steht: "Внутренности, живот, кишки - это чрево, утроба, это - нутро, это жизнь человека. Но в то же время это и поглощающая, пожирающая утроба. Этим двояким значением, так сказать, - верхом и низом этого слова обычно играл гротескный реализм." (Bachtin 1986, 176). Die anatomischen Inversionen und der Organsynkretismus lassen sich durchaus mit der volkstümlichen "karnevalesken" Körpervorstellung, wie sie Bachtin für das ausgehende Mittelalter und besonders für Rabelais reklamiert, in Zusammenhang bringen.
- ⁴⁶ Das karnevaleske Invertieren, das Vertauschen von Oben und Unten ist - so meint Ponyrko (1977, 84) - gerade für die *svjatki*-Bräuche typisch, denn Weihnachten bedeutet das Menschwerden, die "Erniedrigung" Gottes: "Всесильный бог и немощный младенец соединялись в одном лице." (ibid., 85) In einer *Mineja* für den 25. Dezember heißt es: "Небо и земля днесь совокупися..." (ibid., 84).
- ⁴⁷ Der inzestuöse Geschlechtsakt des Sohns mit der Mutter kommt hier dem Zurückgehen in den Mutterleib gleich. Das Mutter-Sohn-Thema ist in einem weiteren Brauch, der die *svjatki* ankündigt, verarbeitet: das *peščnoe dejstvo*, das eine Woche vor Weihnachten stattfindet und die biblische Erzählung von den drei Jünglingen im brennenden Ofen nachspielt. "Чудо о трех отроках, Анании, Азарии и Мисаиле, ввергнутых в горящую печь нечестивым царем Навходоносором и не опалившихся печным огнем, прообразовало чудесное рождение Иисуса Хри-

ста, когда божественный огонь, вселившийся в деву Марию, не опалил ее естества. 'Чуда преестественнаго росадательная изобрази пещь образ, не бо яже прият юныя, яко ниже огонь божества девы, в нюже вниде у т р о б у', пелось в рождественском ирмосе." (Ponyrko 1977, 87-88, meine Hervorhebung). Der Ofen (ein Ort, in dem Essen zubereitet wird) steht hier metaphorisch für Mariens Schoß (*utroba*), der bei der Empfängnis vom göttlichen Feuer nicht verbrannt wird und später den Sohn Gottes hervorbringt - parallel zu dem Unversehrtsein der drei Jünglinge im Ofen. PONYRKO (ibid., 88) resümiert: "Итак, пещное действо имело прямое отношение к рождеству."

- 48 Hier wäre etwas zum Klaustrophobischen in Gogol's Texten zu sagen; es ist meist mit dem (Frauen)leib (*črevo*), der Gebärmutter (*utroba*) verknüpft, die als gefährliche "Falle" empfunden und mit dem Teufel assoziiert werden. So auch in dieser Erzählung, in der das Unschädlichmachen des Teufels mit der Zähmung der widerspenstigen Oksana einhergeht. "Es war nicht mehr das 'Tier', sondern der Teufel selbst, der 'vertrieben' werden mußte. Die Gebärmutter und das Böse verschmolzen in dieser Vorstellung zunehmend, und je 'unbefriedigter' sich die Gebärmutter zeigte, desto brutaler galt es, den Teufel auszutreiben." So beschreibt Christina von Braun (1990, 37) die Einstellung des christlichen Mittelalters zur Hysterie und ihrem Ausgangspunkt, als deren Ausgangspunkt bis in unser Jahrhundert die Gebärmutter (gr. *hystera*) angesehen wurde.
- 49 Es handelt sich hier um jene "zurückhaltende", objektbeherrschende Analität, die Abraham als zweite Unterphase der analen Stufe bezeichnet (die erste ist die anal-sadistische, "entleerende", Abraham 1969). Wollte man Gogol's regressive Psychologik spezifizieren, würde ich von einem Oszillieren zwischen der "präambivalenten" oral-saugenden (daher die Gogol'sche Idylle), der oral-sadistischen und der anal-zurückhaltenden ("konservativen") Libido (also den beiden oralen und der zweiten analen Stufe) sprechen. Während die anal-sadistische, objektfeindliche Stufe bei Gogol' wohl kaum eine Rolle spielt, gilt in seinem Fall umso mehr: "Die Regression zur *späteren* der beiden Stufen" ermöglicht es, "die Fühlung mit dem Objekt aufrechtzuerhalten." (ibid., 125). Dies läßt sich auch gut mit der (in Gogol's Texten vertretenen) reifsten Form der Objektliebe, in der das *Ding* zum Libido-Objekt wird, verbinden, wie sie bei McLean (1989, 116) beschrieben ist: "...the narrator himself feels to feel a strong attraction for the world of thing, though it turns out to be undercut with irony and somewhat artificial even in its positive side..." - Zur Verarbeitung des "analen" Sammelns in der russischen Folklore vgl. die mit dem Sparen und Geiz verbundenen Sprichwörter, die sich des Motivs "Sack" bedienen: "Жалеть мешка - не видать дружка" oder "Туг мешок, да скуповат мужичек." (Dal' 1881, Bd. 2, 372).
- 50 Die älteren Männer sind durch ihre Regression ins Orale "jünger" als die "genital" aktive Jugend. Dies ist ein weiterer Hinweis auf die verkehrte Welt in der Gogol'schen Poetik, wie Vajskopf (1978, 24) sie beschreibt: "Возникает резонное предположение, что движение в перевернутом пространстве совершается в перевернутом порядке, т.е. будто бы в обратном

времени (эффект часов в зеркале). Пространственной перспективе зеркального отражения соответствует временная ретроспектива."

- 51 Petr Bogatyrev (1929, 45) schreibt über den Text der *koljadki*-Lieder: "...on souhaite le prochain et hereux mariage des fils et des filles de la famille. Ces *koljadky* complètent, en quelque sorte, les actions magiques qui doivent favoriser le mariage..."
- 52 Ihre narzißtische Selbstverliebtheit zeigt sich in der Szene, als Oksana vor dem Spiegel Selbstgespräche führt: " - и, отодвигая несколько подалее от себя зеркало, вскрикнула: - Нет, хороша я! Ах, как хороша! Чудо!" (I, 118) Danach folgt ihre grausame Behandlung Vakulas: "Трудно сказать, что выражало смугловатое лицо чудной девушки и суровость в нем была видна, и сквозь суровость какая-то издевка над смутившимся кузнецом..." (I, 118) Der Schmied sieht ein: "...ей и нужды нет ни до кого. Она любуется сама собою; мучит меня, бедного ..." (I, 120) Zum weiblichen Narzißmus vgl. Karlinsky 1976, 40.
- 53 Zum Schuhfetischismus vgl. Krafft-Ebing 1984, 141: "Aus diesen Fällen ergibt sich deutlich, daß der Schuh ein Fetisch des Masochisten ist und zwar offenbar wegen der Beziehung des bekleideten weiblichen Fusses zur Vorstellung des Getretenwerdens und anderen Akten der Demütigung" und Freuds Artikel "Fetischismus" (1927), in dem der Fetisch als Ersatz des Mutterpenis erklärt wird. Offensichtlich spielt der Schuh als Fetisch in Gogol's Psychologik eine wichtige Rolle. Ermakov (1922, 39-40) berichtet über seine Sammlerleidenschaft, die sich auf Schuhe und Westen bezog. Vgl. auch die für den Fetischisten typische Vorliebe Gogol's, sich Damenkleider anzuziehen (Krafft-Ebing 1984, 203, über die "Pagenszenen" 117). "Он с детства любит костюмы, у него модные жилеты, сюртуки и пр., он любит рядиться и играть женские роли." (Ermakov 1922, 56). - Ohne diesen Vergleich überstrapazieren zu wollen, erinnere man sich an Sacher-Masoch, den »Turgenjew Kleinrußlands«, wie ihn Deleuze apostrophierte. "...selbst das unveräußerlichste Stück Masochismus in ihm erschien unfehlbar als Ausdruck slawischen Volksguts und weißrussischer Seele" oder "In zahlreichen Erzählungen fällt es Masoch nicht schwer, masochistische Phantasien als nationale und folkloristische Bräuche... zu präsentieren. Einem altem Brauch folgend trinken Männer in der Hitze eines Banketts aus einem Frauenschuh..." (Deleuze 1968, 185 und 184). Man kann also annehmen, daß diese Aspekte in den Texten sowohl Gogol's als auch Sacher-Masochs aus der slawischen Folklore kommen. - Die von Deleuze charakterisierte sadistische Marmorfrau finden wir übrigens als Alkinoe in Gogol's Aufsatz *Ženščina* (1831). An ein Standbild gelehnt ist sie selbst ganz Statue und entledigt sich - wie viele "Frauen-Bilder" in Gogol's Texten, so z.B. auf dem französischen Plakat im Schaufenster in *Sinel'* - ihres Schuhwerks, um triumphierend ihren nackten Fuß zu präsentieren: "Опершись на истукан, она вся, казалось, превратилась в безмолвное внимание (...) Мраморная рука, сквозь которую светились голубые жилы, полные небесной амврозин, свободно удерживались в воздухе; стройная,

перевитая алыми лентами поножия нога в обнаженном, ослепительном блеске, сбросив ревящую обувь, выступила вперед ..." (VI, 11 - meine Hervorhebung) Der eher frauenfeindliche Telekles, der sich mit Platon über die Frau und die Liebe unterhält, quittiert diesen Auftritt mit einem Akt der Unterwerfung: er fällt bekehrt zu Alkinoes Füßen nieder ("повергнулся юноша к ногам гордой красавицы", *ibid.*).

- 54 Im Fall der Ehe, die in Gogol's Texten eine bedingungslose Unterordnung unter die Frau erfordert (vgl. Špon'ka).
- 55 Dies ist in der Biographie Gogol's übrigens keine spätere Entwicklung, die durch den "religiösen Wahn" bedingt wäre - eher umgekehrt. Deshalb ist McLeans (1989) Bezeichnung "Retreat from Love" nicht ganz zutreffend. Gogol' war wohl nie in die "genitale Phase" eingetreten.
- 56 "Since, in his writings, he seems always to have associated food with amorous activities, and because, as time went on, he more and more regarded his obsession with food as a sin..." (Obolensky 1972, 33). Es ist denkbar, daß Gogol' sich in einer Phase schwerer melancholischer Depression, begleitet von Schuldgefühlen, zu Tode hungerte. Interessant ist in diesem Zusammenhang Abrahams (1969, 139) Feststellung, daß "...die schwersten Grade der melancholischen Nahrungsverweigerung eine Selbstbestrafung für kannibalische Antriebe darstellten...". An andere Stelle sagt er: "Nehmen wir an, daß die tiefsten verdrängten Wünsche des Melancholischen kannibalischer Natur seien, daß seine 'Sünden' im letzten Grunde auf ein verbotenes, ja verabscheutes Essen zurückgehen, so verstehen wir die große Häufigkeit der Nahrungsverweigerung. Der Kranke benimmt sich, als könne nur völliges Vermeiden jeder Nahrungsaufnahme ihn vor der Betätigung seiner verdrängten Regungen bewahren. Zugleich aber verhängt er über sich diejenige Strafe, welche den unbewußten kannibalischen Antrieben allein adäquat ist: den Tod durch Verhungern." (*ibid.*, 110-111). Vgl. hierzu Israel (1987, 256-257) über uneingestandene orale Phantasmen aller Art (hemmungsloses Sprechen, Essen und orale Sexualität): "Es eröffnet sich ein Zugang zu Freuden, die man sich am allerwenigsten eingesteht. Nicht daß sie generell nicht einzugestehen wären; doch sind sie im Bewußtsein der Gruppe mit den Attributen des Obszönen, des Niedrigen, vor allem aber des Sündigen belegt."
- 57 Parallel dazu steht die offensichtlich unvernünftige Entscheidung der Liebhaber Solochas, auf die *kut'ja* beim Diakon wegen eines Stelldicheins mit Solocha zu verzichten (I, 129). Der Ausgang der Geschichte belehrt den Leser, daß es dumm war, das Abendessen mit Wodka ("...будет варенуха, перегонная на шафран водка и много всякого съестного...", I, 114) wegen einer Frau aufzugeben - besonders, da diese Frau ihrerseits aus den Opfern "Speisen" macht, indem sie sie wie *koljadki* in Säcke steckt. Die sexuelle Liebe lohnt sich in diesem Wertsystem einfach nicht - eine eher ungewöhnliche Folgerung, wenn man bedenkt, daß ihr Urheber ein 21-jähriger ist.

- ⁵⁸ Die *botforty* übrigens korrespondieren direkt mit den *čereviki* der Zarin in *Noč' pered roždestvom*. Es handelt sich wieder um eine Schuhfetischisierung, wobei das Tragen bestimmter Schuhe zugleich ein Zeichen von Herrschaft ist. Die *botforty* speziell erinnern an die gleichnamigen Stulpenstiefel, in denen Peter der Große meist dargestellt wird und die eines seiner Attribute sind (jeder Kreml-Besucher kennt den musealen Stiefel Peters des Großen). In Gogol's fiktiver Welt sollte das Mannweib diese (Zaren)Stiefel tragen.
- ⁵⁹ Vgl. die Stelle über die Herkunft des Namens in *Šinel'*: "Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого не известно" (III, 136). Hier wird das genitale Hervorgehen (*proizojti*) eines Geschlechts, einer Familie, eines Namens aus einem Pantoffel hervorgehoben. Die ursprüngliche Form würde, wie schon Rancour-Laferrriere bemerkt, *bašmačka* (statt *bašmačok*) heißen - sie wäre also weiblich. Eine solche hypothetische *bašmačka* wäre dann eine Art weiblicher (grammatisches Geschlecht und Hohlform) Phallus (äußere Form des Pantoffels).
- ⁶⁰ Gogol's Fliegen haben wider Erwarten wenig dionysisch Metamorphotisches an sich (vgl. Hansen-Löve 1987, 128-129), sie nehmen nicht an der Zerlegung toter Körper teil, sondern sind selbst bereits tot (vom Mutterpantoffel erschlagen; dies wäre die Gogol'sche Kodierung des Archetyps der furchtbaren Mutter, die ihren Sohn frißt). Hansen-Löve sieht einen anagrammatischen Bezug von *mucha* zu *duch* und *duša* und referiert die folkloristische Vorstellung von der Fliege als Symbol der Wiedergeburt der Seele (ibid., S.128). Nimmt man diese Linie auf, gelangen wir über die erschlagenen Fliegen direkt zu den "toten Seelen". In dem Falle wäre die furchtbare Mutter wohl am ehesten Rußland, *Rossija*.
- ⁶¹ Freud führt in der "Symbolik des Traums" als Symbole des weiblichen Genitales den Schuh bzw. den Pantoffel auf (1982, I, 167).
- ⁶² Freud 1982, I, 165. Das russische Wort für "Stoff", *materija*, ist aus dem Lateinischen (*materia*) entlehnt. Freud (1982, I, 169) über das Mütterliche der *materia*: "Materia ist nun von mater, Mutter, abgeleitet. Der Stoff aus dem etwas besteht, ist gleichsam sein mütterlicher Anteil." Vgl. antike Quellen zu diesem Thema: Platon "Timaios". In: Werke, Darmstadt 1972 (Hg. G. Eigler), Bd. 7, 500. Aristoteles "Über das Werden und das Vergehen". In: *Opera* (Hg. O. Gigon), Berlin 1960, II, 9. - In dem Artikel *Zenščina* vergleicht Gogol' die "Frau" mit einem künstlerischen Idealbild, das erst durch die konkrete Ausführung durch den Künstler zum "Mann" herabgewürdigt wird: "Пока она еще в голове художника и бесплотно округляется и создается - она женщина; когда она переходит в вещество и облекается в осязаемость - она мужчина." (VI, 10). In diesem Fall verkörpert das *veščestvo* (ein russisches Wort für *materia*) das männliche Prinzip, die *duša* das weibliche: Ein Beispiel für den Widerspruch zwischen Gogol's Artikeln und seinen künstlerischen Werken, in denen der Autor seine erhabenen Ideen (z.B. vom sublimen Weiblichen) gern umkehrt. Wenn es in den die Erhabenheit

beschwörenden Artikeln um das "воплотить в мужчине женщину" (VI, 10) geht, dann verkörpern in lächerlicher Umkehrung in den künstlerischen Texten (z.B. *Mertvye duši*) die Frauen das Männliche. Zur negativen Wertung der maskulinen Frau bei Gogol' vgl. Woodward 1982, 20ff.

- ⁶³ Weiblich ist Špon'ka auch in seinem Traum von der Frau in seinem Ohr, einem zweifach rezeptiven Organ (akustisch; die Muschelform). Auf der anderen Seite kehrt Špon'ka als Glocke zurück in den Mutterleib (den Glockenturm). - An diesem Beispiel (vgl. auch das Pantoffel-Motiv Anm. 59) sieht man, wie schwierig bereits die figurative Rückführung auf sexuelle Symbole ist, da die Traumelemente keineswegs eindeutig auszulegen sind, sondern oft gerade die spannungsvolle Konstellation von Gegensätzen darstellen (Vgl. Freud 1982, I, 353: "Es ist richtig, daß die Neigung des Traumes und der unbewußten Phantasien, die Sexualsymbole bisexuell zu verwenden, einen archaischen Zug verrät..."). Über das Widersprüchliche im Traum sagt Freud (ibid., 316): "Gegensätze werden mit Vorliebe zu einer Einheit zusammengezogen...". Über die symbolische vs. wörtliche Traumdeutung ibid., 337. In *Noč' pered roždestvom* findet sich im Motiv des "Umstülpens" des Sackes eine ähnliche Ambivalenz: Die Groteske begreift das weibliche Geschlechtsorgan als ein nach innen gestülptes männliches. Das Umstülpen gehört ja zu den Urtransformationen von einer Gestalt in die ihr entgegengesetzte und ist durch den graduell meta-morphotischen Prozeß archaischer als die rigide Opposition "männlich" - "weiblich", die sich in Polarisierungen wie penetrierend - rezeptiv, phallisch - vaginal entwickelt. Also enthält die Hohlform des Sacks als umstülpbare Gestalt ebenso das Phallische wie der aufragende Glockenturm das Rezeptive. Vgl. auch die folkloristische Entsprechung: Der "*navyvorot*" umgestülpte Pelz (*mech* > *mešok*) ist in den Weihnachtsbräuchen ein Zeichen der Metamorphose und hat die Bedeutung der Auferstehung (Ponyrko 1977, 96).
- ⁶⁴ Interessant ist Ermakovs Hinweis auf Gogol's "unbewußt" ausgeführte Handzeichnungen, die oft Kirchtürme abbilden: "Церковь и женщина (духовный авторитет) для Гоголя являются комплексными, и потому в рассеянности, когда ему не писалось, он покрывает поля своей рукописи изображениями церквей и колоколен." (Ermakov 1922, 30, meine Hervorhebung). Ermakov sagt weiter über die Bedeutung der Kirche: "...в церкви, которая символизирует собой брак и женщину, происходит у него (как, впрочем, и в сказках) фангастические происшествия, в основе которых лежат фаллические символы и кастрационный комплекс." (ibid., 58)
- ⁶⁵ Kaum zu überhören ist hier übrigens die klangliche Nähe der Worte Gogol' und *kolokol*, - insbesondere wenn man denn Vornamen Nik olaj hinzunimmt. - Möglicherweise geht Špon'kas Traum auf jenen Reiseeindruck Gogol's von Lübeck im Sommer 1829 zurück, in dem es ebenfalls um Männer in einem Glockenturm geht. "His letters described the sights of Lubeck in a queer, dreamlike way. It is curious to note that his account of the cathedral clock ('when it is twelve a big marble figure above rings the bell twelve times;

the doors above the clock open with a mighty sound; a stately procession of twelve apostles comes out, each figure the size of an ordinary man; they sing and bend their heads as they pass by the statue of our Lord..." formed the basic pattern of a nightmare which his mother saw six years later..." (Nabokov 1961, 25). Der reale Traum der Mutter, der in die Mitte der 1830er Jahre zu legen ist, muß wohl auf den Brief mit der Beschreibung des Glockenturms (oder die Lektüre der Erzählung über Špon'ka?) zurückgehen. Folglich muß man annehmen, daß Gogol's Mutter den fiktiv-literarischen Traum ihres Sohnes real "nachträumte".

- ⁶⁶ Im *Slovar' ukrainskago jazyka* (Hg. V. Grinčenko, Kiev 1907) wird *špon'ka* als dialektale Variante (im Bezirk Mirgorod) von *zaponka* ("Fibel", "Manschettenknopf") bezeichnet, ebenso im Glossar zur *Enejida* Kotklarevskijs (L'vov 1898, 113). Vgl. Rancour-Laferriere (1989, 362), der auf die Nähe des Namens zum Wort *šmon'ka*, einer Bezeichnung für das weibliche Genitale, hinweist. - Im Russischen dagegen heißt *špona* (wohl von dt. Span) "Dübel".
- ⁶⁷ Offensichtlich ist der Geschlechtsakt das Schlimmste, was sich der unter einer präödpalen Kastrationsangst leidende Špon'ka denken kann ("...a more primitive castration anxiety that leads to a fear of sexual contact with any creature that does not possess a penis..."; "However, if the anxious male is put in a situation where he actually has to have actual intercourse with a woman (e.g. he marries), then he will no longer be able to maintain his illusion of the phallic female, and castration anxiety will return." (Rancour-Laferriere 1982, 368, 64). Die präödpale Angst vor der Alterität des anderen, "zerschnittenen" Geschlechts wiederum wäre mit Lacans (1966, I, 94) Phantasma des zerstückelten (=grotesken) Körpers in Verbindung zu bringen. "Ce corps morcelé, dont j'ai fait aussi recevoir le terme dans notre système de références théoriques, se montre régulièrement dans les rêves, quand la motion de l'analyse touche à un certain niveau de désintégration aggressive de l'individu."
- ⁶⁸ Rancour-Laferriere (1989, 369) zieht diese Auslegung nicht in Betracht: "But there is no infibulation Špon'ka could conceivably perform, though he may be a 'špon'ka', a fibula, to repair the damage."
- ⁶⁹ "Špon'ka seems to be getting himself a mother by marrying a cloth wife." (Rancour-Laferriere 1989, 367). Über die Verdichtung zu Misch- oder Sammelpersonen siehe Freud 1982, II, 294ff. - Als das Tantchen Špon'ka verheiraten will, wird in seiner Reaktion klar, daß alles Neue, Zukünftige (=Genitale) für ihn erschreckend ist (vgl. Bašmačkins Entsetzen darüber, sich einen *neuen* Mantel schneidern lassen zu müssen). Er will nur so leben, wie er es schon gewohnt war (das würde heißen, mit der Mutter): "Как жена! Нет-с, тетушка, сделайте милость... Вы совершенно в стыд меня приводите... я еще никогда не был женат... Я совершенно не знаю, что с ней делать!" (I, 232). Die (wenn auch ziemlich unreal gehaltenen) Wieder-Vereinigungspläne mit der Mutter findet man auch in Gogol's Briefen (z.B. vom 22.5.1829 an seine Mutter aus St.Petersburg): "Может быть, мы

будем жить когда-нибудь вместе, что всегда было моим пламеннейшим желанием, и тогда я постараюсь всеми силами выполнить священную обязанность к матери и к другу своему, так как прежде не имел сил выполнять ее." VI, 67). Vgl. dazu Gesemann (1924, 56), der Gogol's Identifikation mit seinem früh verstorbenen Vater zwar anspricht, eine etwaige "Familienretterphantasie" aber ablehnt.

- ⁷⁰ Die haarig-wollige Beschaffenheit der Ehefrau erinnert an Jungs Beschreibung der Urmaterie. Die *materia prima*, die ja ihrerseits wieder als Mutter, als weibliche *physis* verstanden wird, stellte man sich z.B. in der Alchemie als "...ein(en) Teil des Menschen', zum Beispiel der Haare, Blut usw." vor (Jung 1987, 93, vgl. auch 113). Rancour-Laferriere (1989, 368) deutet das Haarige als sexuelles Symbol "What Špon'ka is going to marry is therefore a rather hairy object" und bezieht den folkloristischen Hintergrund ein "It is also a quite logical conclusion to draw in light of the folkloric conception of the female genitalia as hairy..." und "This image suggests the Ukrainian wedding ritual, noted by Gogol', in which the bride and groom are required to sit together on an 'odejalo, sotkannoe iz šersti'" (ibid., 367). Hier wird die von Jung beschriebene *coniunctio oppositorum* (die Vereinigung von *nous* und *physis*, von männlichem und weiblichem Prinzip), die zugleich ein gefährliches Abtauchen in den "haarigen Wald" des Unbewußten ist, aktualisiert.
- ⁷¹ "...хотя, впрочем, теперь трудно найти таких плотных материй, какая вот хоть бы, например, у меня на этом капоте" (I, 228). Setzt man im Wort *materij* ein *e* statt dem *i*, hat man den verborgenen Sinn dieser Aussage des Tantchens. Sie sucht für den "verwaisten" Šponka in erster Linie *plotnych materej*, robuste Mütter (eine davon ist sie selbst). *Kapot* übrigens ist das Wort, mit dem Bašmačkins Kollegen dessen alten Mantel verhöhnen (in *Šinel'*). Vgl. Ermakov (1922, 25) über Gogol's enge Beziehung zu seiner Mutter, die diese auch erwiderte: "Мать Гоголя, как об этом свидетельствуют биографы, была крайне ненормальной личностью [...] По словам биографов, она впадала в какие-то столбнячные состояния, говорила много несуразностей, боготворя своего 'Никошу'; она, напр., приписывала ему все сочинения того века" und "Von diesen Eltern nun wurde der kleine Nikolaus übermäßig verzärtelt und wie ein kleiner Götze verehrt..." (Gesemann 1924, 55).
- ⁷² Über die Degradierung der Frau (v.a. als nicht-Mutter) zur "schlechten Materie" und "bösem Fleisch" siehe von Braun 1990, 114. - Nach "schlechtem Fleisch" greift Špon'ka übrigens am Mittagstisch, an dem er seiner zukünftigen Braut gegenüber sitzt. Er wählt das falsche Putenstück (den *kuprik*, den Bürzel, also einen Teil des Unterleibs) der laut der Hausfrau bei einem weiblichen Vogel nicht schmackhaft sei (I, 224).
- ⁷³ Der Traum wäre dann eine Wunschinszenierung. Vgl. die Špon'ka ähnliche Figur des Akakij Akakevič Bašmačkin, der den gleichen Vornamen trägt wie sein Vater: Für ihn ist der Inzest, sein Eingang in den Mutterleib - auf die genitale Art (wie es schon sein Vater getan hat) - im Namen vorgezeichnet. Da

es sich um eine tote Mutter handelt, könnte man den Wunsch der Rückkehr in den Mutterleib auch als Todeswunsch deuten (vgl. die volkstümlichen *plači*, in denen das Kind verspricht, die verstorbenen Eltern zu besuchen: *gostit' na mogile* und *pogost* bei NEVSKAJA 1980, 231-234). Dementsprechend kauft Špon'ka im Traum den Stoff in der Stadt Mogilev (*mogila* - "Grab"). Freud (1982, II, 522) über die Wunscherfüllung im Traum "Nach dieser Auffassung ließe sich der Traum auch beschreiben *als der durch Übertragung auf Rezentes veränderte Ersatz der infantilen Szene*. Die Infantilszene kann ihre Erneuerung nicht durchsetzen; sie muß sich mit der Wiederkehr als Traum begnügen."

- 74 Die Idee, Špon'ka zu verheiraten, stammt ganz und gar von der Tante. Das letzte Kapitel heißt ja auch: *Novyj zamysel tetuški*. Auf der Handlungsebene ist die konkrete Motivierung des Tantchen-Plans Landzugewinn.
- 75 Rancour-Laferriere deutet diesen Teil des Traums ganz naturalistisch und bezieht ihn auf die Entjungferung Marijas: "The wife drags Špon'ka by a rope up the bell-tower. If he is going to deflower her, he has first to have an erection. She is doing her best to drag an erection out of him, to pull his penis up to a great height." (Rancour-Laferriere 1989, 366).
- 76 "...his evident reluctance to hop suggests that he cannot perform the obligatory sexual act. In other words, he fears he is castrated." (Rancour-Laferriere 1989, 365).
- 77 Zu Gogol's gerontophilen Helden (neben Špon'ka v.a. Bašmačkin), vgl. Ermakov 1922. Auch auf der stilistischen Ebene gelingen dem Autor ältere Charaktere besser als junge, die meist nur mit schablonenhaften Epitheta ornantia ausgestattet sind; vgl. auch Kotljarevskij (1911, 100) "Чем действующее лицо старше - тем оно реальнее обрисовано."
- 78 "Once the wife-material in Špon'ka's dream has been cut, it is not surprising that she/it turns out to be defective." und "For Špon'ka, what is 'bad' about a wife is that she/it has been 'cut.'" (Rancour-Laferriere 1989, 369).
- 79 "Старуха-то, матушка его, я слышала, очень разумная женщина и, говорят, большая мастерица солить огурцы" (I, 221). "Казалось, она так и хотела спросить Ивана Федоровича: сколько вы на зиму насоливаете огурцов?" (I, 221). "Хозяйка сделалась словоохотнее и открывала сама, без просьбы, множество секретов насчет делания пастилы и сушения груш" (I, 226).
- 80 Auch wenn die Entwicklungsgeschichte der frühkindlichen Phasen mit der Literaturgeschichte kaum kompatibel ist, könnte man versuchen, Gogol's Regression mit anderen psychopoetischen Theorien zu romantischen Dichtern in Beziehung zu setzen (bisher fehlt noch die Aufdeckung der Beziehung der Regression zum Elegischen). Hält man Puškin für den im Modell der prägenitalen Libidoorganisation am weitesten fortgeschrittenen Psychotyp, d.h. für den "phallischen" Dichter par excellence (vgl. Smirnov 1991 zum

Kastrationskomplex bei Puškin; die Kastrationsangst als Symptom des Ödipuskomplexes stellt sich in der phallischen, der letzten prägenitalen Phase ein), wäre der in das präödipale Stadium regredierte Gogol' wohl der "nächstunteren" Stufe, der anal-zurückhaltenden, "konservativen", zuzuordnen (dementsprechend sollte man bei ihm nicht von einem Ödipuskomplex sprechen). Motivisch festzumachen ist dies an folgender Opposition: Puškins Phantasien von phallischen Füßchen und Beinen (*nožki*) versus Gogol's infantilen Schuhfetischismus (*čereviki*), Puškins *derznovenie*, das Vorstoßen in verbotene Sphären versus Gogol's Rückzug in das *starosvetskoe*. Komplettiert würde die psychopoetische diachrone Periodisierung dann durch Lermontovs Vampirismus in *Geroj našego vremeni*, der für die oral-sadistische Stufe steht (vgl. Hansen-Löve 1991). Die Analogie zwischen Gogol's "reaktionärer" Ideologie, dem Interesse für das Traditionelle, das Sammeln von Folklore und dem zweiten analen Typus liegt auf der Hand. Ähnliches gilt für die Werke mit biedermeierhaft-idyllischen Zügen, die aber dann zusätzlich von der frühesten (nichtambivalenten) oralen Stufe geprägt sind. Allerdings ist Gogol's Interesse für die Folklore und das Vergangene durch einen ständigen Wechsel zwischen oraler und analer Fixierung bedingt; das Orale wäre die eigene positive Ur-Erfahrungswelt - verbunden mit der ukrainischen Heimat, die er mit vollem Mund und schreibender Hand festhalten will.

- ⁸¹ Wenn man bedenkt, daß Buchweizen die Höhe von einem guten halben Meter erreichen kann, kann man annehmen, daß die alte Frau sich wohl daran erinnert, daß ihr der Buchweizen im Kindesalter bis zum Gürtel ging.
- ⁸² Zum Zeitverständnis bei Gogol' vgl. Vajskopf 1978, 28 (siehe auch Anm. 50) und Felix Philipp Ingolds (1981) nach dem Chlebnikovschen *mir s konca* - Prinzip zu lesende Gogol'-Enzyklopädie.
- ⁸³ "Повесть о Шпоньке, написанная в строго реалистической манере..." (I, 378) heißt es immer wieder in den Kommentaren.
- ⁸⁴ Vgl. Abraham (1971, 227) über "Mutterleibspanthasien", die sich in den biblischen Mythen von Geburt und Wiedergeburt wiederfinden: "Der erstere Mythos enthält den symbolischen Garten Eden, der letztere das *Haus* (die 'Arche'). Noah bewohnt dieses während eines Zeitraumes, der genau der menschlichen Schwangerschaft entspricht."

Literatur

- Abraham, K. *Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung*. Frankfurt a. Main 1969:
 "Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen." (1924). In: Bd. I, 113-183.

"Untersuchungen über die früheste prägenitale Entwicklungsstufe der Libido".
In: Bd. I, 84-112.

"Einige Bemerkungen über den Mutterkultus und seine Symbolik in der Individual- und Völkerpsychologie." (1911) In: Bd. II, 226-227.

Bachtin, M. *Fransua Rable i smečovaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*.
Moskau 1965 (Nachdruck 1986).

Belyj, A. *Masterstvo Gogolja*. Moskau 1934 (München 1969).

Bibichin, V., R.Gal'ceva, I.Rodnjanskaja, "Literaturnaja mysl' Zapada pered 'zagadkoj Gogolja'." In: *Gogol': Istorija i sovremennost'*. K 175-letiju so dnja roždenija. Moskau 1985, 390-433.

Bogatyrev, P. *Actes Magiques. Rites et croyances en Russie Subcarpathique*.
Paris 1929.

von Braun, Ch. *Nicht ich: Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt am Main 1990.

Čaplenko, N. *Ukrains'ky nazvy z kuchovarstva i charčuvanyja*. New York 1980.

Charms, D. *Gorlo bredit britvoju*. Slučaj, rasskazy, dnevnikovye zapisi. (=Glagol 1991, 4)

Čiž, V. "Bolezn' N.V.Gogolja. In: *Voprosy filosofii i psichologii*. 1903, XIV, 67, 262-313 und folgende Nummern.

Deleuze, G. "Sacher-Masoch und der Masochismus". Nachwort zu L. v. Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt am Main 1968.

Deleuze, G., F. Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*.
Frankfurt a. Main 1988.

Ermakov, I. *Očerki po analizu tvorčestva N.V.Gogolja. Organičnost' proizvedenij Gogolja*. Moskau - Petrograd 1922.

Freud, S. *Studienausgabe*. Frankfurt am Main 1982:

"Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. II. Der Traum (1916)", Bd. I, 101-241.

"Die Traumdeutung" (1900), Bd. II. - "Fetischismus" (1927), Bd. III, 379-388.

"Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten" (1905), Bd. IV, 9-219.

"Der Humor" (1927). In: Bd. IV, 275-282.

"Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci", Bd. X, 87-159.

Gesemann, G. "Grundlagen einer Charakterologie Gogols." In: *Jahrbuch der Charakterologie* 1924, 1, 49-88.

- Gippius, V. "Večera na chutore bliz Dikan'ki Gogolja." In: *Trudy otdela novoj ruskoj literatury* 1, 1948, 9-38.
- Gogol', N.V. *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Moskau 1966-67.
- Günther, H. *Das Groteske bei N.V. Gogol'*. München 1968 (=Slavistische Beiträge 34)
- Haase, F. *Volks Glaube und Brauchtum der Ostslaven*. Breslau 1939.
- Hansen-Löve, A.A. *Der russische Formalismus*. Wien 1978.
- ders., "Velemir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus". In: *Poetica*, Bd. 19, 1987, 88-133.
- ders., "Pečorin als Frau, Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*". In: *Russian Literature* (in Druck).
- Ingold, F. Ph. "W.N. Gogol. Ein enzyklopädischer Entwurf". In: *WSA* 7, 1981, 299-326.
- Israel, L. *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*. München - Basel 1987.
- Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*. München 1987.
- C.G. Jung, *Erlösungsvorstellungen in der Alchemie*. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Alchemie. = *Grundwerk*, Bd. 6, Olten 1987.
- ders., "Die zweifache Mutter". In: *Grundwerk* Bd. 8, Olten 1987, 161-250.
- Kayser, W. *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Reinbek 1960.
- Karlinsky, S. *The Sexual Labyrinth of Nikolaj Gogol'*. 1976.
- Kittler, F. "'Das Phantom unseres Ichs' und die Literaturpsychologie: E.T.A.Hoffmann - Freud - Lacan." In: *Urszenen* (Hg. F.Kittler, H.Turk), Frankfurt a.M. 1977, 139-166.
- von Krafft-Ebing, R. *Psychopathia sexualis*. München 1984.
- Kotljarevskij, N. *Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1829-1842)*. Petersburg 1911.
- Lacan, J. *Écrits I*. Paris 1966:
 "Le stade du miroir comme fondateur de la fonction du Je", 89-109.
 "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud", 249-289.
- McLean, H. "Gogol's Retreat from Love". In: *Russian Literature and Psychoanalysis* (Hg. D. Rancour-Laferriere), Amsterdam 1989, 101-122.
- Merežkovskij, D.S. *Gogol' i čort*. Moskau 1906 (Letchworth 1976).

Nabokov, V. *Nikolai Gogol*. New York 1961.

Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. (dtv) München 1988.

Obolensky, A. *Food-Notes on Gogol*. Winnipeg 1972.

Ponyrko, N.V. "Russkie svjatki XVII veka". In: TODRL XXXII, 1977, 84-89.

Potebnja, A. *Ob'jasnenija malorusskich i srodných pesen'. II. Koljadki i ščedrovki*. (Otd. ottisk iz 'Russkogo Filologičeskogo Vestnika') Warschau 1887.

Rancour-Laferriere, D. *Out from under Gogol's Undercoat. A Psychoanalytic Study*. Ann Arbor 1982.

ders., "Špon'ka's Dream Interpreted". In: Slavic and East European Journal, Vol. 33, Nr.3, 1989, 358-372.

Slonimskij, A. *Technika komičeskogo u Gogolja*. Petrograd 1923.

Smirnov, I. P. "Kastracionnyj kompleks v lirike Puškina (metodologičeskie zametki)". In: Russian Literature XXIX (1991), 205-228.

Vajskopf, M. "Poetika peterburgskich povestej Gogolja (priemy ob'ektivacii i gipostazirovanija)". In: Slavica Hierosolymitana III, 1978, 8-54.

Veresaev, V. *Gogol' v žizni*. Moskau - Leningrad 1933 (Ann Arbor 1983).

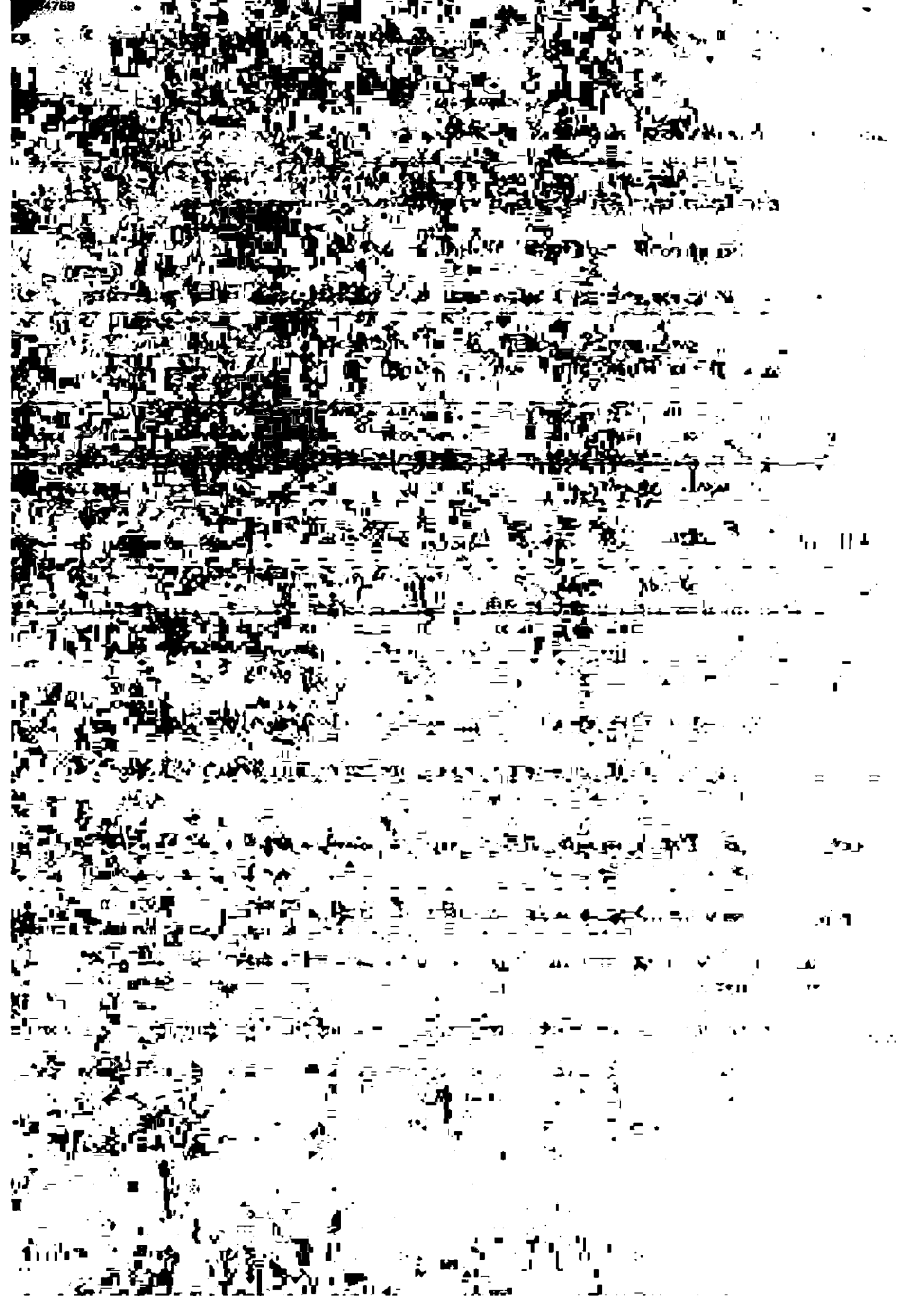
Vischer, F. Th. "Über das Erhabene und das Komische". In: *Kritische Gänge*, 4. Bd., 1. Teil. München 1922.

Woodward, J. B. *The Symbolic Art of Gogol'. Essays on his Short Fiction*. Columbus, Ohio 1982.

Zelenin, D. *Russische (Ostslavische) Volkskunde*. Berlin 1927.

Žolkovskij, A. "Deus ex machina". *Trudy po znakovym sistemam III*, Tartu 1967, 146-155.

Zolotusskij, I. *Gogol'*. Moskau 1979. (Reihe: Žizn' zamečatel'nych ljudej)



Eric Naiman

**"НЕ ГРЕШНО ЛИ ЭТО ЖЕЛАНИЕ?": НАКАНУНЕ,
FAILURE, AND THE PSYCHOPOETICS OF LITERARY
EVOLUTION**

Literary evolution has its tragic side and disturbing moments. Critics have generally focussed on evolutionary success stories, the triumphant moments when a talented and strong-willed challenger overcomes his dominant predecessors in the brightly lit ring where literary masterpieces are crowned. This sort of boxing match, to use Ernest Hemingway's metaphor,¹ is not always pleasant to watch: Jurij Tynjanov describes literary evolution not as a smooth progression from one writer's accomplishments to those of his successors, but as a complex, almost tortured series of abrupt movements.² Seeking to define himself against the background of the tradition in which he was raised, Tynjanov's successful writer must at once express and reject his heritage, struggling not only with his predecessors but also against himself. The result is a text (or series of texts) in which two planes coexist and where the author feeds upon a predecessor through whose diminished image he magnifies himself.

As conceived by Tynjanov, parody - the essential pugilistic (and vampiric) technique in a writer's evolutionary rebellion against his predecessor - need not be comic.³ Indeed, as Harold Bloom views the process of literary succession - through a psychoanalytic frame - literary evolution and its facilitative devices necessarily belong to the genre of real-life tragedy. In Bloom's version of the process, the writer's creation of discontinuity with the past is inevitably painful, since growth invariably entails productive self-mutilation.⁴

Bloom confines his theory of influence to poets whom he terms "strong".⁵ Tynjanov deals with Dostoevskij, one of the more assertive, self-willed writers in modern history. Neither is concerned with the plight of the weaker writer for whom the self-induced "fall" of innovation may be less invigorating than terrifying and who may value transgression more for its erotic punishment in the case of failure than for its potential as self-affirmation. But cannot artistic failure also tell us something about literary evolution? Students of literary evolution tend to write about success stories; by focussing on relatively rare cases, on an author's successful "parodization" or willful "misreading" of his predecessors, critics celebrate what tradition has come to acclaim as an originary work. Cases in which the authorial will fails, however, in which the would-be innovator succumbs to his literary fathers (or uncles) rather than conquering them, may offer more of a normative view of evolutionary dynamics. If literary evolution is indeed a process

of "отправление, отталкивание от известной точки, борьба,"⁶ we may learn much about the forces that impede innovation when we study instances where these conservative forces prevail.

The following study examines the failure of Ivan Turgenev's *Накануне*. The novel has generally been regarded as one of its creator's least successful endeavors,⁷ although recently two extremely intelligent critics have attempted to "redeem" the work, either by arguing that its readers have failed to grasp its unity⁸ or that the novel is essentially deconstructive, subtly working against its purported goals.⁹ My purpose is not, however, to render and repeat an old critical judgment. Rather, I aim to explore the causes and significance of the novel's "failure" from the standpoint of literary and psychological development, tallying the punches in Turgenev's simultaneous battles with artistic and personal pasts. In so doing, I shall stray slightly from *Накануне* to the constellation of Turgenev's texts which chronologically and thematically surround it, and I shall employ a "psycho-poetical" approach to literary history, one which draws upon and integrates "в диалектической игре"¹⁰ both Freudian concepts and Tynjanov's theory of literary evolution.

1

From its very inception, Turgenev conceived the writing of *Накануне* as an evolutionary task. He viewed the novel as a deliberate attempt to devise and present to the Russian reading public a new heroic type. For several years Turgenev and many of his contemporaries had been preoccupied with the problem of Russia's "superfluous men," with a generation (or several generations) wallowing in self-contemplation and in the striking of romantic poses. Some of Turgenev's earlier heroes, such as Lavreckij in *Дворянское гнездо*, had been sympathetic figures unable to find a mission or a place for themselves in society. Others, such as Rudin, were morally less sturdy if socially more adept. All, though, had been plagued by an inability to set firm goals and to act.¹¹ In *Накануне* Turgenev intended to give his readers a new hero adapted to a new era of heroic deeds. In November of 1859 he wrote to I.S. Aksakov that at the foundation of his work lay the "мысль о необходимости сознательно-героических натуры" (Letters, III:368).¹² In 1880 he recalled that when he had first read V. Karateev's manuscript, from which he took several elements of the novel's plot, he had involuntarily ("неволью") exclaimed: "Вот тот герой, которого я искал!" (VIII: 497).

The figure of the superfluous man, of course, was not one which Turgenev had invented. It had its roots in Romanticism; in Russian literature it was closely associated with the poetic stance of Lermontov. In *Герой нашего времени* and in poems such as "Дума," "И скучно и грустно," and "Выхожу один я на

дорогу," - works whose lyric personae rapidly attained the status of social clichés - Lermontov both glorified and criticized the figure of the cold, sad, and disenchanted hero who sneered despairingly at society. In time, the superfluous man grew less exotic and far more pathetic; the journals of the 1850s abounded in novels in which the superfluous man lost his allure as society's proud outcast while his role as its unmistakable victim was foregrounded.¹³

Lermontov cast a long shadow over all of Turgenev's career. Many of Turgenev's writings contain direct quotations of his romantic precursor. Some of these, such as the quotations of "Завещание" in "Яков Пасынков" (VI:220) and the references to "Фаталист" in "Стук ... стук ... стук" (X:267) are obvious; others, such as Natal'ja Petrovna's remark in *Месяц в деревне*, "Я жажду свободы и покоя" (III:112), are less apparent but would be perceived by many readers sharing Turgenev's literary heritage, for the quotation of Lermontov was very much a part of the young Turgenev's age. Turgenev grew up during Romanticism's heyday; his early poetry quite obviously bears Lermontov's mark. "Параша," written in 1843, begins with an epigraph from "Дума" (I:75), and "Исповедь," composed in the same years contains the lines:

Мы равнодушны как могилы;
Мы, как могилы, холодны ...
И разрушительные силы -
И те напрасно нам даны. (I:345)

In his more mature, prose work of the late 1840s and early 1850s, Turgenev strove to deflate Romanticism's appeal by denying to his superfluous men all Romantic Glory. Nevertheless, until *Накануне* these figures, as demystified as they were, remained central to Turgenev's oeuvre. *Накануне* was an attempt to accord this central position to a new type of hero, the hero whom Černyševskij, as he had made clear in his 1858 review of "Ася," was so impatiently awaiting.¹⁴

Накануне has two heroic figures: Dmitrij Insarov and Elena Stachova. Although Turgenev's comment on Karateev's manuscript refers only to Insarov, the author also saw Elena as a heroic type. Years later, he wrote: "solche Figuren, wie Helene, Insaroff - erscheinen als Ahnungen dessen, was später geschah" (Letters, VIII:323). In the novel, Insarov is repeatedly called "герой" (VIII:59, 60, 100), a word which brings to mind the title of Lermontov's novel as well as the "сознательность" of the author's innovative intent, but Elena is also referred to as a "героиня" (VIII:112). Moreover, she becomes, along with her hapless suitor Bersenev, the focus of narration. Unlike Insarov, whose thoughts are manifested only by his words and actions, Elena and Bersenev share their thoughts directly with the reader. Perhaps most important, in the final analysis it is Elena, not Insarov, who participates in the struggle for Bulgarian independence.

In chapter sixteen Turgenev presents us with excerpts from Elena's diary. The inclusion of fragments from a diary was by this time a hackneyed Romantic device, the introspective nature of which made it particularly well suited to artistic depictions of superfluous men. In his speech "Гамлет и Дон Кихот," written immediately after the completion of *Накануне*, Turgenev characterized Hamlet as the superfluous man's prototype and added: "Гамлет, наверно, вел дневник" (VIII:188). Turgenev's attitude toward Elena's diary is revealed not only by the fact that it is a diary, but also by his parenthetical remark that this is the "пятый или шестой раз" she has begun to keep one (VIII:79). Yet this diary is important because it captures the transformation of Elena from a lonely girl into an active, decisive woman, and Turgenev's stylistic treatment of this translation is extremely interesting from the standpoint of literary evolution.

When Elena begins keeping the diary she has no sense of purpose and portrays herself as sad, cold, and isolated from those who surround her. The opening paragraphs of the diary contain a pastiche of lines from several of Lermontov's most famous works. Her questions "Чего мне хочется? Отчего у меня так тяжело на сердце, так томно?" (VIII:79) and her comment "может быть, я большая грешница; может быть, оттого мне так грустно, оттого мне нет покоя" (VIII:79) echo lines from Lermontov's "Выхожу я на дорогу" ("Что же мне так больно и так трудно?" "Я ищу свободу и покоя") (I:488) and the initial line of "И скучно и грустно." Moreover, her declaration "Некому протянуть руку" (VIII:80) and her question "Кого же я буду любить, если я к своим холодна?" (VIII:79) evoke the latter poem's "некому руку подать" and "Любить... но кого же" (I:426). Lermontov's "Желание" is blatantly evoked by the diary's third paragraph. The poem begins, "Зачем я не птица, не ворон степной, / Пролетавший сейчас надо мной?" (I:199). Elena asks, "Отчего я с завистью гляжу на пролетающих птиц? Кажется, полетела бы с ними, полетела - куда, не знаю, только далеко, далеко отсюда. И не грешно ли это *желание*?" (VIII:79) (emphasis added). This is the quintessence of the parodic evolutionary device to which Tynjanov refers as "mechanization," the use of citation in a context which undercuts or polemicizes with the citation's original speaker.¹⁵ The lines of Lermontov's Romantic hero have been given to a confused young girl, and she must work herself through this chorus of clichés in order to move from Pečorin's isolation to a sense of purpose and love. A new heroic consciousness is shaped by the parodic rejection of the heroic voice of the past.

Parody's role in *Накануне* is, however, significantly more complex than has so far appeared, for parody's sights are set not only on a literary forefather but also on the literary creation which has been designed to enable the younger author to take that forefather's place. In the context of Turgenev's evolutionary endeavor, parody plays an entirely *counter-productive* role in the novel's characterization of

Insarov. Structurally, Insarov initially occupies the position accorded to the central figures of Turgenev's other novels of this period. Lavreckij, Rudin and Bazarov are never the first characters introduced to the reader; all are presented only after acquiring, in one fashion or another, a certain preliminary prestige.¹⁶ Insarov, however, is unable to retain this central position; he is crowded out by Bersenev, Šubin and, most of all, by Elena. In addition, as an artistic creation he has consistently been found unsatisfying; ever since the novel's publication readers have lamented his woodenness and two-dimensionality, traits which leave a vacuum at the center of the work.¹⁷ Insarov's devotion to his cause and his love for Elena are at times so overstated as to seem melodramatic; his utterances are marked by an oratorical style which distances him from the other characters and from the reader. Moreover, Insarov's very status as a foreigner serves as an all too evident reminder of Turgenev's failure to devise a Russian hero who would mark a departure from the superfluous heroes of the past. Šubin, when explaining why Elena prefers Insarov to her Russian contemporaries, says:

Нет, кабы были между нами путные люди, не ушла бы от нас эта девушка, эта чуткая душа, не ускользнула бы, как рыба в воду! Что ж это, Увар Иванович? Когда ж наша придет пора? Когда у нас народятся люди? (VIII:142)

At this statement suggests, Šubin, the jokester and artist in the novel, who plays the role of a wise fool, seems privy to the stated intentions of the real artist - Turgenev - and understands the book's programmatic goal.¹⁸ Yet Šubin continually tries to undermine Insarov's position, emphasizing the supposed hero's lack of depth and talent and his inability to appreciate poetry and art. It is Šubin who, as if recognizing the exaggeration inherent in the novel's heroic characterization, sarcastically dubs Insarov "иро́й" (VIII:58). In addition, Šubin's programmatic statements of dissatisfaction with Russian heroic types, the ones which most reflect Turgenev's avowed purpose in writing the novel, are made to the shallow, obese Uvar Ivanovič, who is depicted as totally uninterested in Šubin's (and Turgenev's) desire to see the birth of a new heroic man. Ultimately, Uvar Ivanovič is even given the novel's last word, or rather, its last gaze. When Šubin, in a letter from Italy, repeats his question ("Ну, что же, Увар Иванович, будет?"), Turgenev concludes the novel with the words: "Увар Иванович поиграл перстами и устремил в отдаление свой загадочный взор" (VIII: 167). The distance into which Uvar Ivanovič is gazing recalls the novel's opening scene, in which Bersenev and Šubin, apparently "on the eve" of a new era, look into a distance (вдаль) that seems to represent the future. Hope and a vaguely idyllic view of the time to come have given way to a stare without purpose or vision.

Insarov's heroic stature is undercut in several other ways. Throughout the novel, Turgenev's narrative repeatedly assumes a comic tone entirely inappropriate for a heroic epic. Frequently, these moments serve to deflate Insarov's status as a heroic figure. On the eve of Insarov's death, an absurd figure named Lupojarov appears, calls Insarov by the wrong name and quotes Byron, serving to interject a note of "*pošlost*" into an otherwise tragic scene. Here, once again, the author's intentions are parodied by their being placed in a ridiculous context. The fop Lupojarov declares "довольно мы философствовали, теперь нужна практика, практика ..." (VIII:160).¹⁹ Insarov is unable to provide the pragmatic action which Turgenev and his ludicrous mouthpiece demand, and the proximity of Lupojarov's appearance to Insarov's death infects the Bulgarian's final moments with banality.

The most obvious instance of Turgenev's sabotaging his evolutionary project occurs when Insarov dies before having accomplished anything on behalf of the oppressed Bulgarian people. In fact, it is this aspect of the novel that most disturbed Turgenev's leftist contemporaries and which continues to plague Soviet critics, prompting criticism - deconstructive *avant la lettre* - that occasionally borders on accusations of cowardice or bad faith.²⁰ In the novel's surviving rough draft, Insarov's inefficacy as a hero is even clearer than in the published version. Turgenev cut a passage in which a pathetic Gogolian character by the name of Petr Nikolaevič joins the farewell gathering for Insarov and Elena. Petr Nikolaevič claims that Insarov found him half-dead and saved his life: "Он мой спаситель, он воскресил меня, понимаете ли вы это?" The chapter was to end with the words: "Дворник и мастеровой ничего не сказали и только переглянулись: 'Ненадолго же он тебя спас' - подумали они оба" (VIII:438).

2

While the parodic "mechanization" of Lermontov in Elena's diary is crucial to the creation of a new heroic type, the undermining of Insarov and the mocking of the author's programmatic goals are more difficult to explain. What, in short, is the connection between artistic innovation, self-parody and failure? For an answer we must take a step back and briefly view *Накануне* in conjunction with two works that were written almost simultaneously: the speech on Hamlet and Don Quixote and the autobiographical *povest'* "Первая любовь."²¹ The relationship between the speech and *Накануне* was explored by critics as early as 1860.²² The novel's relationship with the *povest'* that followed it, however, has proven more puzzling.²³

In his interesting study of Turgenev's novels, Robert Dessaix describes Turgenev's literary career as "a splendidly romantic quest for credibly supra-

personal ideals capable of inspiring a selfless and effective heroism and of giving life meaning in the face of human mortality."²⁴ By excluding the *povest* "Первая любовь," "Степной король Лир," and "Вешние воды" from his analysis, however, Dessaix overlooks the possibility that he may have the cart before the horse, that Turgenev's artistry is informed - often in an erotic key - by the dynamic of submission, a goal partially hidden and partially justified by reference to a higher, purportedly more 'meaningful' ideal. Nowhere is this clearer than in "Первая любовь," a work which begins and ends with masochistically motivated voyeurism and where submission is raised virtually to an aesthetic ideal:

Я чуть не вскрикнул от удивления и удовольствия и, кажется, тут же бы отдал все на свете, чтобы только и меня эти прелестные пальчики хлопнули по лбу. [...] Я пожирал взором этот стройный стан, и шейку, и красивые руки. [...] Мне было очень стыдно и весело: я чувствовал небывалое волнение. (IX:11)

Мне надобно такого, который сам бы меня сломил. (IX:34)

Боже мой! Какой я почувствовал восторг, когда, зазевавшись, получил от нее сильный и резкий удар по пальцам. (IX:26-27)

Странное чувство, чувство сильнее любопытства, сильнее даже ревности, сильнее страха - остановило меня. Я стал глядеть ... (IX:70)

Like *Накануне*, "Первая любовь" ends with an act of watching which obliterates ideals expressed earlier in the work. The narrator relates how, drawn by an irresistible urge ("по собственному неотразимому влечению" [IX]), he watched an old woman die. In this sense, the narrator's final act of viewing is similar to that of Uvar Ivanovič. Dessaix's comment on the last sentence of *Накануне*, "The optimism of the [...] message seems to have been attenuated to the point of complete disappearance,"²⁵ is equally applicable here. In effect, "Первая любовь" plays Hamlet to *Накануне*'s Don Quixote as an apparently increasingly ineffective gaze is directed inward - toward the personal, rather than the social self.

The relationship of "Первая любовь" to *Hamlet* is thematic and citational as well as metaphoric: Shakespeare's drama serves as a backdrop for the tale's opening frame. The clock has just struck half past midnight, and three men agree to tell each other the story of their first love. The number of interlocutors, the hour of their talk, and the idea of summoning up the past all recall the beginning of Shakespeare's drama.²⁶ The significance of this *Hamlet* connection becomes apparent, however, only in the course of the narrator's story, for "Первая

любовь" is all about inter-generational rivalry: a son's competition with his late father. As in Shakespeare's tragedy, parental and filial desires are directed at the same object, with the son navigating blindly between the shoals of transgression and submission.

At first glance it might seem that in this rivalry between father and son there is no winner. Dessaix terms Elena's mood at the end of *Накануне* "kenotic,"²⁷ a state of mind characterized by exhaustion and an emptying of self. Far more kenotic, however, is the conclusion of "Первая любовь," where the motif of Oedipal competition and the burgeoning excitement of masochistic submission dissolve before the spectre of death: "мне стало страшно за Зинаиду, и захотелось мне помолиться за нее, за отца - и за себя" (IX:76). It takes Bloom, however, to recognize the hidden, *aggressive* nature of kenotic self-deprecation. He writes:

In strong poets, [...] kenosis is a revisionary act in which an emptying or ebbing takes place in relation to the precursor. This emptying is a liberating discontinuity, and makes possible a kind of poem that a simple repetition of the precursor's [...] godhood could not allow. "Undoing" the precursor's strength in oneself serves also to isolate the self from the precursor's stance and saves the latecomer poet from becoming taboo in and to himself. [...] Every kenosis voids a precursor's powers, as though a magical undoing and isolating sought to save the Egotistical Sublime at a father's expense. Kenosis, in this poetic and revisionary sense, appears to be an act of self-abnegation, yet tends to make the fathers pay for their own sins, and perhaps for those of the sons also. [...] The ephebe takes care to fall soft, while the precursor falls hard.²⁸

It requires no exceptional insight to view "Первая любовь" as an exploration of the problem of personal and sexual influence and self-assertion. "Странное влияние имел на меня отец - и странные были наши отношения. [...] Рука его [...] отклоняла меня, ласково и мягко, но отклоняла" (IX:30) (emphasis added). The father occupies an extremely dominant position in relation to the child: "Я не видал человека более изысканно спокойного, самоуверенного и самовластного" (IX:9). Yet by the novella's end the father is brought down, and while the son falls with him, his rendition of the mutual defeat constitutes the ultimate token of his victory, a survival indicated by the work's concluding, self-affirming words "и за себя" (IX:76).

I would like to suggest that this same *aggressive* kenotic dynamic, projected against a "Don Quixotian" and professional, rather than a "Hamletian," sexual and explicitly Oedipal background occurs, albeit with less successful artistic results, in *Накануне*. Turgenev's father died at the age of forty years, ten months, an age reached by Turgenev while at work on the manuscript of *Накануне*.²⁹ The

manuscript was completed five days before the twenty-fifth anniversary of his father's death.³⁰ Turgenev was not oblivious to these chronological details; the clues are dropped in the avowedly autobiographical "Первая любовь", where he explicitly provides information sufficient to link the ages of the writer of the framed story ("čelovek let soroka" [IX:8]) with the father's age during the narrated events ("za soroka let") and the father's age at death ("On umer soroka dvux let") [IX:31]). In *Накануне*, however, the struggle with the paternal presence, so clearly referenced in "Первая любовь", is subsumed into the novel's programmatic task and transposed into the problem of professional self-affirmation. While the themes of fear and guilt connected with personal self-affirmation and survival are present, they are relatively muted, echoed in Elena's preoccupation with her sin and guilt after Insarov's death and in Bersenev's association of the influence of his recently deceased father with his own failures in life and in love.³¹ Lermontov and the superfluous man emerge as the most prominent paternal presences, professional and socio-literary hypostases of the dominant past. By contrast, in "Первая любовь" the dynamics of inter-generational rivalry are predominantly personal, but here, too, the other side of the coin is allowed to surface. For just a moment Lermontov is permitted to appear - through a parodic double - as the oracle of paternal opposition. A preposterous Romantic poet named Maidonov reads Zina a poem entitled "Убийца," from which Turgenev quotes the lines "Иль, может быть, соперник тайный / Тебя нежданно покорил?" - words which the narrator accepts as the truth of his own amorous competition with an unknown rival - his father, as it turns out. With this exception, however, the Oedipal theme in "Первая любовь" remains personal rather than literary and is denied any sort of programmatic or societal significance.³²

The two works of fiction *Накануне* and "Первая любовь" thus are motivated by the same generative dynamic, although they explore the question of evolution from very different angles: professional and societal in the former, personal in the latter. They constitute, in conjunction with the speech on Hamlet and Don Quixote, a knot of ambivalence signifying the pain of literary innovation and of professional and personal self-affirmation. This ambivalence between the desires of submission and self-affirmation, the uneasy coexistence of the wish to be shaped by another and the urge to shape another, is evident in a small notebook where in 1858 Turgenev drew up casts of characters for "Первая любовь" and *Накануне* simultaneously, listing the two works as a sequence: "1" and "2."³³ In this early list Turgenev crossed out and reinserted many names, but there were two for which he could not there provide a lasting and satisfactory replacement. The title of the second work - "Инсаров" - remained crossed out. The other suppressed word was "отец", which was struck from the original entry for the narrator's rival in "Первая любовь: "мой отец." At a later point, Turgenev wrote

in "дядя" and struck that out as well, with the result that the character was defined in the list only as "мой," a fine example of the aggression and self-affirmation implicit in the innovative artist's kenotic endeavor.

My purpose here is not to speculate about the young Turgenev's relationship with his father, about which we know far too little to step boldly from literary criticism into psychoanalysis. Rather, I wish to straddle the line between the two, to suggest how in the late 1850s the threads of literary and personal development were intertwined in Turgenev's work, as well as how psychological and poetic approaches to literary evolution must rely on each other to fix Turgenev's place in the development of a new literary heroic type and a new, socially engaged literature. In the years preceding the explosion of Bazarov onto the Russian literary scene, Turgenev's writing was doubly self-redemptive, a struggle with the authorities of his professional and personal pasts.

The intertwining of personal and professional evolutionary ambivalence assumes special prominence in two scenes at the end of *Накануне*. One of the most striking examples of Turgenev's undercutting his new heroic type occurs when Elena and Insarov attend a performance of "Traviata." Although Turgenev tells us "по совести" that this opera is "довольно пошлая" (VIII:153), he chooses to draw parallels between its consumptive heroine and Insarov. Elena shivers at the sight of Violetta's deathbed and, "как нарочно, в ответ на притворный кашель актрисы раздался в ложе глухой, неподдельный кашель Инсарова" (VIII:154). While many a reader might cringe at the degree to which the parallel between the soprano and Insarov is foregrounded, the description of the "Traviata" performance is worth examining closely, for it contains, in fact, an extremely revealing example of self-parody. The only Italian which Turgenev chooses to quote from the opera are the lines "lascia mi vivere --- morir si giovane" (VIII:155), and this quotation's centrality to Turgenev's conceptualization of the Venice chapters is evidenced by its inclusion in the extremely brief outline for this section in Turgenev's original plan for the novel: "Последние десять дней. -- Торжество, любовь, весна, свобода, родина. - (В театре - morir si giovane) ... Он ждет Рендиче - и умирает" (VIII:411). These Italian words, present from Turgenev's first skeletal sketch for the work, had a painful, personal significance for Turgenev, and their appearance in *Накануне* is rather disconcerting if we view the novel solely within the programmatic terms set by its author.

Transposed into Italian, the lines from "Traviata" are an exact quotation of the phrase for which, years earlier, Turgenev had become a laughing stock as a result of his allegedly cowardly conduct on a burning steamer. In 1839, Turgenev had been traveling to Germany by sea when the *Nikolai I* had caught fire, precipitating a mad rush in which the young Russian, eager to secure his place in a lifeboat, had not conducted himself with distinction. Word of his conduct had reached his

mother, who, in a letter of March 17 (29), 1839, had rebuked her son: "Слухи всюду доходят! -- и мне уже многие говорили к большому моему недовольствию ... Ce gros monsieur Tourgueneff qui se lamentait tant, qui disait mourir si jeune. [...] Это оставило на тебя пятно, ежели не бесчестное, то ридикюльное" (XIV:503).³⁴ The traces of this maternal remark surface in Turgenev's plan for *Накануне*, where, immediately after the reference to the scene from "Traviata" and to Insarov's death, the author adds: "Письмо из Москвы, от матери ..." (VIII:411) (emphasis added). As Insarov nears his death, the undermining of the hero upon whom the writer has predicated his project of self-definition leads the writer, "по совести," to refer to another, earlier failure in the development of character. The identification of Insarov's death with Verdi's opera, the debasing of the evolutionary project, resonates quite naturally with this allusion to a moment of "пошлость" in the author's own, personal drama.

Years later, when Turgenev, on the brink of death, dictated the story of the shipwreck in French, he began its telling as if it were a sort of fairy tale, a story with a plot of transgression, retribution and redemption. After setting the scene in three short paragraphs, Turgenev related:

J'étais très jeune alors, et, ne souffrant pas du mal de mer, je m'amusais beaucoup de toutes les nouvelles impressions. Il y avait à bord quelques dames, remarquablement belles ou jolies. (La plupart sont mortes, hélas!)

C'était la première fois que ma mère me laissait partir seul, et j'avais dû lui jurer de me conduire sagement, et surtout de ne pas toucher aux cartes ... et ce fut précisément cette dernière promesse qui fut enfreinte la première. (XIV:185)

Ignoring his mother's interdiction, the young Turgenev sat down to play cards and won a great deal of money, but just as he began to believe that his fortune was made, the boat was engulfed in flames.

When read closely, the two paragraphs cited above bristle with an odd mixture of defiance and obedience. The first paragraph introduces the themes of independence and sexual attraction, but also of death. (As so often in Turgenev's work transgression - whether sexual or otherwise - has weighty consequences.) This reference of death - and to dead *women* - leads immediately to the mention of Turgenev's mother, a metonymy which may mask a certain amount of wishful thinking. In any case, these paragraphs foreground both the significance of escape from parental dominance in the episode and the necessity of parental reference - albeit in a passive-aggressive context. These paragraphs, placed in the midst of a parable of parental vengeance - slide in two directions - toward self-affirmation

and back into submission. Turgenev, recalling the incident, does and does not have *mal de mēr(e)*.

How, then, do we read this incident in its incarnation in *Накануне*? Insarov's failure, it would seem, is Turgenev's as well: the author undermines his evolutionary project by referencing his own shameful past. There is an additional element present here, however, one which indicates that submission and self-affirmation can occur simultaneously in an author's battle with the past. In Turgenev's description of the opera, the singer, despite the banality of her material, manages to win the hearts of the audience, and Turgenev's desperate words ("Mourir si jeune/mourir si giovane") are met with massive acclaim: "весь театр затрепал от бешенных рукоплесканий и восторженных кликов" (VIII:155). It would be difficult to imagine a more creative and self-affirming revision of the past. In effect, Turgenev's treatment of this event from his own biography nicely fits Tynjanov's definition of parody: the recontextualizing of old material in a new genre.³⁵ This plot from the past, a moment of disgrace, does play a role in undermining Turgenev's hero, but it also becomes the sign of an artist's search to reshape the influence of personal history. Parental condemnation still has a strong hold on the authorial conscious, but it is beginning to yield to the acclaim of a contemporary audience.³⁶

As Insarov lies dying, the shipwreck theme surfaces again. Elena dreams that she is in a boat on the pond at Tsaritsyn, the scene of Insarov's first heroic act in the novel. Suddenly, the scene changes:

пруд ширится, берега пропадают - уж это не пруд, а беспокойное море: огромные, лазоревые, молчаливые волны величественно качают лодку; что-то гремящее, грозное поднимается со дна; неизвестные спутники вдруг вскакивают, кричат, махают руками ... Елена узнает их лица: ее отец между ними. Но какой-то белый вихорь налетает на волны ... все закружилось, смешалось... (VIII:161)

Elena eventually wakes from this dream to hear Insarov's final words. Jane Costlow reads Elena's dream "as a manifestation of her guilt, as an imagistic outcry of conscience at succumbing to a passion which has sundered bonds with her parents and will destroy her beloved."³⁷ We can also, however, read this passage as an emergence of authorial guilt, as an attempt to deal with humiliation that emerges from the personal past at a moment when the author is seeking to break the bonds of literary tradition. In the center of this terrifying moment, which within *Накануне*'s plot announces the premature death of Insarov and thus signifies the still-birth of Turgenev's new heroic type, the father's visage appears, haunting the project of literary and personal self-affirmation.

The epitome of the artist's struggle with influence and innovation is provided in the twentieth chapter of *Накануне*, a scene which provides a fitting coda to this study. Šubin shows Bersenev three sculptures upon which he has been working. The first, entitled "Герой, намеревающийся спасти свою родину," is a heroic bust of Insarov. In it the Bulgarian's expression is "славное: честное, благородное и смелое" (VIII:99). The second, "Берегитесь, колбасники," depicts Insarov as a ram, complete with "тупая важность, задор, упрямство, неловкость, ограниченность" (VIII:99). The third work, "Будущность художника Павла Яковлева Шубина," is a self-caricature, showing Šubin as a gaunt, half-dead reprobate in the company of the temporary object of his desire, Annuška, here depicted as a bloated whore. These three examples of artistic creation are symbolic of the novel's difficulties as a whole and graphically reveal the evolutionary tensions with which Turgenev was grappling. In *Накануне* Turgenev expressly intended to paint a heroic portrait. This he did, but his attraction to the vulnerable and submissive Hamlet-like superfluous men of his and Russia's literary past, and his fear of personal and artistic innovation crippled his creation. Insarov is both glorified and parodied, and the tension between these planes is Turgenev's best substitute for a hero with the illusion of three dimensions. The first two sculptures represent this tension, while the third, in conjunction with them, marvelously illustrates - on a metaliterary level - the dilemma of the artist trying to break away from and parody the literary tradition of which he is a part, a dilemma in which the author's programmatic intensions fall victim to the parodic forces they have unleashed. Eventually, Turgenev was able to effectuate this break, but only after making explicit the dual nature of the evolutionary endeavor. In *Отцы и дети*, he overtly merged the public and private Oedipal dimensions of literary and personal evolution, creating a heroic type of enormous social resonance in a far more successful resolution of his struggle with the demons of self-destruction barring the way to the remaking of tradition.

Notes

The author would like to express his appreciation to Hugh McLean, Anne Nesbet and Jane Costlow for their comments and assistance.

- ¹ Larry W. Phillips, ed., *Ernest Hemingway on Writing* (New York: Scribners, 1984), pp. 98-99.
- ² Jurij Tynjanov, *Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii)* (Petrograd: Opojaz, 1921).
- ³ Tynjanov, p. 48.
- ⁴ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (Oxford University Press, 1973).

5 Bloom, p. 5

6 Tynjanov, p. 5.

7 See, *inter alia*, N.A. Dobroljubov, "Kogda že pridet nastojaščij den'?" *Russkie klassiki* (M.: Nauka, 1970), pp. 189-230; Avram Yarmolinsky, *Turgenev: The Man - His Art - and His Age* (New York: Century, 1926), pp. 163-4; D.S. Markozova, "Sozdanie obraza obščestvennogo dejatelja v romane I.S. Turgeneva *Nakanune*," *Učenyje zapiski* (Leningradskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. A.I. Gercena), vol. 60 (1957), p. 114; V.S. Pritchett, *The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev* (London: Chatto and Windus, 1971), pp. 130-134; A.V. Knowles, *Ivan Turgenev* (Boston: Twayne, 1988), p. 62.

8 James B. Woodward, "The Triumph of Nature: A reexamination of Turgenev's *Nakanune*," *Russian Literature*, vol. 25 (1989), pp. 259-296.

9 Jane T. Costlow, *Worlds within Worlds: The Novels of Ivan Turgenev* (Princeton University Press, 1990), pp. 82-104.

10 Tynjanov, p. 48

11 For a relatively recent study of the difficulties which Turgenev's heroes have in moving beyond language towards the accomplishment of specific deeds, see Jane Costlow, "The Death of Rhetoric in *Rudin*," *Russian Literature*, vol. 16 (1984), pp. 375-384.

12 All citations of Turgenev's work refer to I.S. Turgenev, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati vos'mi tomax* (M.-L.: Nauka, 1960-68). Citations in the text are to the *Sočinenija* part of this edition unless preceded by the word "Letters."

13 An interesting contextualization of *Nakanune* in light of fiction in contemporary journals is provided by D.S. Markozova in her article, "Sozdanie obraza obščestvennogo dejatelja v romane I.S. Turgeneva *Nakanune*," *Učenyje zapiski* (Leningradskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. A.I. Gercena), vol. 60 (1957), pp. 107-148.

14 N.G. Černyševskij, "Russkij čelovek na rendez-vous," *Polnoe sobranie sočinenij* (M.: Xudožestvennaja literatura, 1939-53), vol. 5, pp. 156-174.

15 Tynjanov, p. 23.

16 Knowles, p. 62.

17 See note seven, above. The pattern for future critics was set by Dobroljubov's judgment that *Insarov* was the "glavnyj xudožestvennyj nedostatok povesti," p. 214.

- 18 Years later, Turgenev claimed that while working on the novel he had kept (and subsequently burnt) a diary in Šubin's name and from Šubin's point of view. I.V. Mal'tsev "K istorii sozdanija Nakanune I.S. Turgeneva," *Učenyje zapiski* (Leningradsij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. A.I. Gercena), vol. 24 (1939), p. 43.
- 19 At such moments the critic favorably disposed to Turgenev might be tempted to take refuge in Bakhtin's notion of the "polyphonic novel," but the characters deflating Insarov do not have their "own" words. They are ludicrous figures whose introduction serves solely to undercut Insarov's heroic image.
- 20 See, e.g., Dobroljubov, p. 211 and Markozova, p. 114.
- 21 Turgenev described the story as autobiographical several times. See his *Polnoe sobranie*, vol. 9, pp. 459-60.
- 22 For a discussion of the connections made by contemporaries between these two works, see the *Polnoe sobranie*, vol. 8, pp. 563-5.
- 23 Dobroljubov, for example, appreciated the work's artistic merit, but he was exasperated by its lack of social content. See Markozova, p. 146.
- 24 Robert Dessaix, *Turgenev: The Quest For Faith* (Canberra: Australian National University Faculty for the Arts, 1980), p. 208.
- 25 Dessaix, p.70.
- 26 The tale's lack of a closing frame should lead the reader to look more closely at the anomalous half-frame of an opening and to treat it less as a conventional device than as a vehicle for semantic information.
- 27 Dessaix, p. 63.
- 28 Bloom, pp. 87-8, 91.
- 29 M.K. Kleman, *Letopis' žizni i tvorčestva I.S. Turgeneva* (M.-L.: Academia, 1934), pp. 19, 21.
- 30 Kleman, p. 109.
- 31 Of the three male protagonists, only Šubin manages to pursue his career in defiance of his father's wishes.
- 32 See, however, the contention of Judith Oloskey Mills that the tale has social significance because it is about the making of a superflous man. "Theme and Symbol in First Love," in *Critical Essays on Ivan Turgenev*, David A. Lowe, ed. (Boston: G.K. Hall, 1989), p. 81.

- ³³ Turgenevskij sbornik (M.-L.: Nauka, 1966), vol. 2, pp. 83-86. For a photograph of this page from Turgenev's notebook, see the *Polnoe sobranie*, vol. 8, p. 499.
- ³⁴ I am grateful to Janeen Jones for first suggesting the possibility of an autobiographical reference in the Traviata scene.
- ³⁵ See Turgenev's remark in "Un incendie en mer" on the *genre* of disaster at sea: "On a bien raison de dire que rien n'égale le tragique, si ce n'est le comique, d'un naufrage en mer." *Polnoe sobranie*, Vol. 14, p. 187.
- ³⁶ Turgenev's Oedipal struggle with the past here assumes a certain degree of bisexuality, since his *mother* here serves as the embodiment a threat which in most cases would be paternal. The scope of this study does not permit pursuit of this lead, which, if developed in a Freudian key, would entail detailed analysis of masochistic elements in Turgenev's worldview.
- ³⁷ Costlow, *Worlds within Worlds*, p. 98.

Rainer Grübel

DIE AXIOLOGIE SYMBOLISCHER UND ALLEGORISCHER PSYCHOPOETIK UND IHRE DESTRUKTION IN DER MELANCHOLISCHEN PARAPHRENIE VASILIJ ROZANOV'S

Литература не есть ли что-то, что
только «кажется»?..

?

Может быть.

Василий Розанов (1989b, 178)

0. Vorbemerkung

Von einer lebensgefährlichen Typhuserkrankung genesend, schrieb der russische Naturphilosoph und Naturwissenschaftler Vernadskij im Jahre 1920 sein *Размышление перед смертью* nieder. Noch an der Grenze von Leben und Tod notierte der Gelehrte Reflexionen über das Wünschbare und Zulässige, das Angemessene und das Unstatthafte von Niederschriften, die den engeren Bereich der Naturkunde in Richtung auf eine Seelenkunde übersteigen und die Aporien zwischen Ausdrucksbegehren und Ausdrucksvermögen, zwischen Ausdruckskönnen und Ausdruckszulässigkeit mit seltener Klarheit umreißen. Das Mißverhältnis von subjektiver Erfahrung und objektiver Darstellung, die im Subjekt verankerte soziale Barriere gegen die psychische Selbstdarstellung, die jede spontane Äußerung einengenden Gattungskonventionen sind im ersten Viertel dieses Jahrhunderts selten mit gleicher Hellsichtigkeit und Offenheit ausgesprochen worden.

In seinem Raisonement deutet der Naturforscher gerade auf die neuralgischen Punkte eines Äußerungswillens, der das Intime als das in seiner Konsequenz Furcht Auslösende berührt, der sogar die Frage von Familie und Sexualmoral zum Thema erhebt. Die Selbstzensur als Kontrollinstanz der Öffnung des Ich hin zur Gemeinschaft erfassend und bestätigend, erfährt und bezeugt der Gelehrte die Anziehungskraft einer durch Gattungskonventionen, rhetorische Regeln und die Forderung nach Logik der Argumentation nicht oder doch weniger eingegrenzten Ausdrucksweise. Schließlich ahnt er sogar die Bedeutung einer solchen, der Gedankenfolge im Gehirn mehr als der Textüberlieferung verpflichteten Darstellungsform nicht allein für die russische Kultur, sondern auch für die Weltliteratur:

С молодости меня привлекает форма изложения своих мыслей в виде кратких изречений, свободных набросков и отдельных, более длинных, но отрывочных размышлений. Я не

раз пробовал это делать, но бросал, т.к. убеждался, как трудно уложить мысль, изложить ее так, чтобы это удовлетворяло; наконец подымалась критика того, что стоит ли это записывать. А иногда не хотелось передавать в логических выражениях те, казавшиеся мне важными пониманиями сущего, которые я испытывал, как будто они были очень интимны, были случаи, когда приходившие мне мысли как будто верно выражавшие мое убеждение, внушали мне страх своими неизбежными логическими выводами, раз они станут общим достоянием (таковы мысли о семье и о значении половой морали). Но как бы то ни было, стремление к такой форме книги очень меня всегда привлекало, так как оно давало большую свободу изложения, а чрезвычайная свобода в выборе тем и форм изложения, их чередование без всякого порядка, казались мне отвечающими естественному ходу мыслей думающего человека. Такая форма лучше дневника – особенно, если она идет без системы, а так или иначе подобрано то, что казалось данной личности важным и нужным сказать человечеству, внести в мировую литературу.¹

Die Fragen, auf welche Weise es dem russischen Philosophen, Schriftsteller und Kritiker Vasilij Rozanov gelungen ist, die Grenzmarken des subjektiven Ausdrucksvermögens in der russischen Literatur des frühen zwanzigsten Jahrhunderts weit hinein ins Reich des zuvor Unaussprechbaren zu verlegen, wie er diese Vorstöße ohne Zögern in bestimmten psychopoetischen Ausdrucksformen erprobt und zur Geltung gebracht hat, mit welchen axiomatischen Voraussetzungen diese Erkundungen im Niemandsland öffentlicher Rede verknüpft waren und welche Folgen sie für den systematischen Zusammenhang seiner Rede hatten, sollen diesen Beitrag leiten.

Seinen großen Aufsatz vom Jahre 1902 über Gogol' eröffnet Vasilij Rozanov (1989a, 274) mit einer Reflexion, die das Band zwischen Ausdrucksform und Seelenform in knapper und treffender Weise als Gestaltungsprinzip der Dislocutio, der Komposition entwirft:

Есть стиль языка. Но есть еще стиль души человеческой и, соответственно этому, стиль целостного творчества, исходящего из этой души. Что такое стиль? Это план или дух, объемлющий все подробности и подчиняющий их себе.

Von einem Schriftsteller, der den Stil eines Œuvre so eng mit der Seele des Menschen verknüpft, dürfen wir eine besondere Empfänglichkeit für den Zusammenhang und die Unterschiede zwischen Psyche und Poetik erwarten. Dabei soll uns die Psychopoetik nicht so sehr als eine Spielart der Produktions- oder Rezeptionsästhetik interessieren wie als Moment der Werkpoetik. Jedes Kunstwerk entwirft demnach ein besonderes Verhältnis zwischen Ich und Welt, das sich in den äußersten Fällen als ununterscheidbare Gleichheit oder aber als unvereinbare Fremdheit darstellen kann. Ein solcher Entwurf der Beziehung von Seele und

Kosmos sollte sich bis in die feinsten Details der künstlerischen Konstruktion zur Geltung bringen. Dies ist der Grund dafür, weshalb Kunstwerke nicht selten als Beispiele oder gar Belege für psychologische Konzeptionen gedient haben. Dabei werden vorherrschende Seelen-Entwürfe von den großen Kunstwerken auf Grund ihres avancierten Entwicklungsstandes allerdings häufiger widerrufen als bestätigt.

Wie kommen nun psychische Dispositionen (mit Rozanov gesprochen: 'Stile der Seele') im Kunstwerk zur Erscheinung, und wie erlangen sie einen bestimmten Ausdruck, eine bestimmte Wertigkeit? Diese Fragen sollen uns hier vor allem beschäftigen, weniger dagegen die Probleme der realen Beziehung zwischen Verfasser(-Biographie) und Werk oder zwischen Werk und Leser(-Soziologie). Ehe wir uns aber den Schriften Rozanovs und der darin zur Geltung gebrachten Psychopoetik zuwenden, wird unser Blick zwei alternative Beispiele aus der Geschichte der kulturellen Formen psychischer Entwürfe streifen. Aufgrund der Einsicht in die extremen Möglichkeiten der Beziehung zwischen Seele und Material, zwischen Ich und Welt, läßt sich anschließend die Besonderheit des Rozanovschen Entwurfs ins Verhältnis setzen zu seiner Psychopoetik.

1. Zur Vorgeschichte einer Psychopoetik

Da hab ich einen Einfall: mir ists als wenn
das Zeichnen mir ein Saugläppgen wäre,
dem Kind in Mund gegeben, dass es
schweige, und in eingebildeter Nahrung
ruhe.

Goethe an Frau von Stein 1777, Sonntags d.
14. Nach Tische (WA IV, 3: 176)

1.1 Goethes symbolische Psychologie

Im Februar der Jahres 1801 weilte Graf Zenobio, ein Adliger aus Venedig, anläßlich einer literarischen Reise durch Deutschland bei Johann Wolfgang von Goethe in Weimar. Es gelang ihm, den Dichter und Minister zur Annahme einer Summe von 50 Karolin zu überreden, für die er eine Preisfrage über die 'Stufen der Kultur'² ausloben sollte. Goethe (WA IV, 15, 227f.) verfaßte am 1. Mai dieses Jahres endlich einen Entwurf, in dem er eine, wie er selbst einräumt, "unendlich[e]" Aufgabe formuliert: "Man verlange eine gedrängte, lichtvolle Darstellung des Bestehenden im Menschen, worauf sich die Hauptphänomene der vorschreitenden, stillstehenden und zurückschreitenden Cultur beziehen lassen." Zudem wünscht der Preisausschreiber, sie nicht so sehr spekulativ wie "im Felde der rationellen Empirie behandelt zu sehen". Der mögliche Preisrichter stellt als Beispiel eine aufschlußreiche anthropologische Skala mit den Tätigkeiten "Genuß", "Gewohnheit", "Resignation und "Streben"³ als allgemeine "empirische Data" vor, welche wie an die Völkergeschichte so auch an die Lebensgeschichte,

ja, sogar an den Tagesablauf des einzelnen anzulegen sei. Aus dieser "Operation", aus dem Beziehen von systematisch gefaßten konstanten Tätigkeitstypen auf chronologische Folgen kollektiv oder individuell gefaßter Geschehnissen verspricht sich der Dichter, werde "manches [...] sich entwickeln" und "manches verschieden scheinende sich unter einerley Rubrik bringen" lassen.

Ob der Polykultor von Weimar den frühen Gedanken einer Kulturpsychologie mehr aus eigener Einsicht oder aber eher gedrängt von den ins Auge gefaßten Gutachtern Schiller und Griesbach, vielleicht auch Schelling und Niethammer hat fallenlassen, soll uns hier nicht beschäftigen. Als er die in Verwahrung genommene Summe nach drei Jahren an den Spender zurückzahlte, begründete er die Aufgabe des Vorhabens unter anderem mit dem damals besonders heftigen unentschiedenen kulturhistorischen "Conflict zwischen den Anatoliern und Ökumeniern"⁴, der eine einhellige Anerkennung des Preisträgers beim Publikum fraglich erscheinen lasse. Zum dritten aber habe die Frage, "wie es eigentlich von jeher mit der Bildung der Menschen und menschlichen Gesellschaft zugegangen sei", in Herders Schriften bereits eine Antwort gefunden, die allenfalls in neuer Fassung aus der Feder des im Jahr 1802 geadelten und zum Generalsuperintendenten aufgestiegenen, aber im engeren Kreis um Goethe nicht nicht mehr wohl gelittenen Denkers zu gewärtigen sei.

Inzwischen hatte sich Goethe selbst im Brief an Schiller vom 7. März 1801 (WA IV, 15, 188) sehr aufschlußreich über den mit einem Preis zu würdigenden Gegenstand geäußert. Der Politiker und Künstler nennt die empirische Psychologie darin den ureigenen Bereich, in dem sich die Dichter bewegen, und stellt ihn zwischen Philosophie und Geschichte. Indes der Stoff die Geschichte von der Dichtung trennt, scheidet ihn die Form von der Philosophie.

Über die Preisfrage habe ich wieder nachgedacht und finde vorläufig daß ihr vom Standpuncte der empirischen Psychologie, wo wir Poeten doch eigentlich zu Hause sind, recht gut beyzukommen ist. Man steht zwischen dem Philosophen und Historiker und befindet sich auf dem Gebiete des eigentlichen Gehalts, wenn jener die Form und dieser den Stoff bringt.

Die philosophische Disziplin bot sich dem Genius von Weimar zu dieser Zeit vor allem als die spekulative Deutungskunst eines Schelling dar, den er ins nahe Jena zu berufen die Hand unterstützend gereicht hatte, gegen dessen Denken er gleichwohl stetig wachsende Vorbehalte mitteilte, die zuletzt die Grenze physischen Unwohlseins streiften. So mied (Goethe WA IV, 16: 43) schließlich sogar die Nähe des Verfassers der Schrift *Von der Weltseele*:

Ich würde ihn öfters sehen, wenn ich nicht noch auf poetische Momente hoffte, und die Philosophie zerstört bey mir die Poesie und das wohl deßhalb, weil sie mich ins Object treibt. Indem ich mich nie rein speculativ verhalten kann, sondern gleich zu jedem Satze eine Anschauung suchen muß und deßhalb gleich in die Natur hinaus fliehe.

Schon die allgemeinere Frage von F.H. Jacobi, wie er sich zur Philosophie verhalte, hatte Goethe (WA IV, 15: 280f.) im November des Vorjahres mit einer genauen Abgrenzung gegen das spekulative Verfahren beantwortet. Dabei läßt sich der Hinweis auf das Anschauen der eigenen Einheit mit der Natur, der Vermischung und Entmischung als Programm seines Gedichtes *Weltseele* lesen, auf das ich in anderem Zusammenhang näher eingehen werde:

Wenn sie sich vorzüglich aufs Trennen legt, so kann ich mit ihr nicht zurecht kommen und ich kann wohl sagen: sie hat mir mitunter geschadet, indem sie mich in meinem natürlichen Gang störte; wenn sie aber vereint, oder vielmehr wenn sie unsere ursprüngliche Empfindung als seyen wir mit der Natur eins, erhöht, sichert und in ein tiefes, ruhiges Anschauen verwandelt, in dessen immerwährender σύνκρσις und διάκρσις wir ein göttliches Leben fühlen können, wenn uns ein solches zu führen auch nicht erlaubt ist, dann ist sie mir willkommen und du kannst meinen Antheil an deinen Arbeiten darnach berechnen.

Der Hinweis auf den Umstand, daß der Dichter in der Hymne *Weltseele* die Dekkung der individualpsychischen Monade mit dem seelischen Prozeß des Universums feiert - übrigens nicht ohne die Geselligkeit der Gestirne mit gesellschaftlichen Veranstaltungen ironisch zu identifizieren - soll hier genügen, um Goethes Erfahrung des Unterschieds von Philosophie und Dichtung respektive angewandter Psychologie zu belegen. Nun aber zur Abgrenzung der empirischen Psychologie, der - wie wir erinnernd hinzufügen - Goetheschen Domäne des Dichters von der Geschichte. Die Historie verhält sich für Goethe zur Dichtung wie der Stoff zum Gehalt. Wir erinnern uns, der Dichter hatte im Gespräch gesagt: "Die höchste Lyrik ist entschieden historisch."⁵ So empfahl der Weimarer Autor (WA I, 42: 175), der Dichter solle

[...] irgendeinen Gegenstand, einen Zustand oder einen Hergang irgend eines bedeutenden Ereignisses dergestalt vortragen, daß der Hörer vollkommen Antheil daran nehme und, verstrickt durch einen solchen Vortrag, sich wie in einem Netze gefangen unmittelbar teilnehmend fühle.

Mit Goethes Auffassung des Verhältnisses von Psyche und Welt stimmt Schillers⁶ Entwurf der Beziehung zwischen 'Welt' und 'denkendem Wesen' in seinem Kern überein. Der Kunsttheoretiker, der von sich sagt, "ich lese die Seele des Künstlers in seinem Apollo", erfaßt das Verhältnis zwischen Seelenzustand und Weltzustand als vollkommene Kongruenz:

Jeder Zustand der menschlichen Seele hat irgendeine Parabel in der physischen Schöpfung, wodurch er bezeichnet wird, und nicht allein Künstler und Dichter, auch selbst die abstraktesten Denker haben aus diesem reichen Magazine geschöpft.

Hier ist nun auch ein Seitenblick auf die Goethesche Wertsystematik zu richten - ich nenne sie gegen die Konvention der Naturwissenschaften auch Axiomatik. Goethes Diktum "Jeder Zustand, ja jeder Augenblick ist von unendlichem Werth, denn er ist der Repräsentant einer ganzen Ewigkeit"⁷ vergegenwärtigt aus axiomatischer Sicht die zuvor dargestellte Identität als Gleichwertigkeit von Ich und Welt. Da aber - wie in Goethes Symbolkonzeption - das Allgemeine, die "ganze Ewigkeit" nur im Besonderen, in "jedem Augenblick" zur Anschauung kommen kann, da sich in ihm und nur in ihm dieser "unendliche Werth" präsentiert, gibt es keine Differenz, auch keine Wertdifferenz zwischen Bewußt-sein und Psyche. Letzten Endes steht Goethes Psychologie und mit ihr auch seine Psycho-Poetik in der Tradition der Aristotelischen Äquivokation von 'höherer Psyche' und 'Geist'. Unbewußtes und Über-Ich im Freudschen Sinne gehen auf im Bewußten, im geistigen Ich, und die Psychologie verflüchtigt sich ohne Rest in Geisteswissenschaft.

1.2 Kleists allegorische Psychologie

Im selben Jahr, da Goethe sich mit den Gedanken einer Kulturpsychologie trug, trifft der Erzähler von Kleists Abhandlung *Über das Marionettentheater* auf jenen Tänzer der Oper, der ihm die Bewegung der mechanischen Puppe zugleich als Gang einer Maschine und als Psychotopos darstellt. Der maschinelle Vorgang der Puppenbewegung sei in seiner Mechanik allein von der Schwerkraft bestimmt, von eben jener universellen Größe der Physik, die (wie wir nicht vergessen sollten) Newton zum Grundprinzip der Mechanik erhoben hatte. Die Linie, welche der Schwerpunkt der Bewegung im Innern der Puppe beschreibt, sei nichts anderes als "der Weg der Seele des Tänzers", und sie werde gefunden, indem "sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Puppe versetzt, d.h. mit anderen Worten, tanz[t]"⁸. Zu diesem Seelenpunkt der Marionette verhielten sich die Gliedmaßen der Puppe wie mechanische Pendel.⁹

Kleist nutzt hier die Ambiguität des deutschen Wortes "Seele"¹⁰, das sowohl geistige 'anima' als auch physischen 'nucleus' bedeuten kann. So spricht man etwa von der 'Seele' der Feder, eines Seils oder auch eines Gewehrlaufs.¹¹ Kraft dieser Doppeldeutigkeit gelingt es dem Verfasser des Essays, die Distanz zwischen seelenbegabtem Künstler und seelenlosem Artefakt, letztlich also die von Kreator und Kreatur im Punkte der Gravität der Puppe zugleich zur Erscheinung zu bringen, zu vergegenwärtigen und zu vernichten. Es sei daran erinnert, daß Gravität auch der lateinische Ausdruck für Würde, und Gravidität der medizinische Ausdruck für die Schwangerschaft ist. Aus der Paarung von männlichem Künstler oder Tänzer und weiblicher Marionette oder Puppe entsteht so die vorbewußte Würde der Kreation.¹²

Die Äquivalenz des Gangs der mechanischen Maschine und der Bewegung der menschlichen Psyche ermöglicht es in Kleists Dialog, die zur Bewegkraft, zur "vis motrix" reduzierte Seele des Mechanismus gegen die menschliche "Ziererei"

abzusetzen, gegen die Befindlichkeit der Seele außerhalb des Schwerpunktes ihrer Bewegung. Diese Exzentrizität des menschlichen Verhaltens sei unvermeidlich "seit wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben"¹³. Der phylogenetische Bruch durch das reflexive Bewußtsein wird vom Erzähler noch um ein ontogenetisches Beispiel erweitert, in dem ein junger Mann infolge der Wahrnehmung von Anmut und Grazie seiner Bewegung im Spiegel eben dieser Grazie und Anmut verlustig geht. Das Spiegelbild des narzißtischen Betrachters verrückt in der reflexiven Rückbeugung das Bild an die Stelle des Ich. Dabei erlebt der narzißtische Jüngling nicht nur sein Spiegelbild, sondern er sieht sich als Abbild jener Statue aus dem Louvre, die einen Jüngling darstellt, welcher sich einen Splitter aus dem Fuß zieht. Ja, er teilt sich, noch naiv in dieser Erfahrung, seinem Freunde mit. Des Erzählers Replik - "er sähe wohl Geister!" - treibt dem im Spiegelstadium seiner epistemischen Unschuld Beraubten die Schamröte ins Gesicht; er vermag die Bewegung nicht mehr zu reproduzieren, so oft er sich darum auch bemüht...¹⁴

Der französische Psychoanalytiker Jaques Lacan (II, 67) hat das 'Spiegelstadium' zum einen als Inkongruenz zwischen den Horizonten von 'Innenwelt' und 'Umwelt' bestimmt. Zum anderen nötigt dieses Auseinandertreten von Innen- und Außenwahrnehmung, diese Zerstückelung der Person in Leib und Körper zur Kompensation durch das zeitliche Geschehen der psychischen Vorwegnahme. Zum dritten aber bestimmt es das zerlegte Subjekt dazu, ersatzweise eine Identität zu bilden, in welcher das Ich nur noch als Fiktion fungiert:

Das Spiegelstadium ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend vom zerstückelten Bild des Körpers, in eine Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen können, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden. So bringt der Bruch des Kreises von der Innenwelt zur Umwelt die unerschöpfliche Quadratur der Ich-Prüfungen (*récolements du moi*) hervor.

Die Umkehrung der Spiegelwirkung führt E.Th.A. Hoffmanns Erzählung *Prinzessin Brambilla* vor. Von Callots satirischen Blättern zur *Commedia dell'arte* angeregt und daher im Untertitel auch *Ein Capriccio nach Jakob Callot* genannt, entfaltet dieses Prosastück im Maskenspiel zum Römischen Karneval die Spaltung der Person zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Der Schauspieler Giglio will statt der Schauspielerin Giacinta die sagenhaft reiche äthiopische Prinzessin Brambilla freien, sie wiederum an seiner statt den assyrischen Prinzen Cornelio. Durch den Mord an seinem Doppelgänger, dem Schauspieler, befreit sich Giglio von seiner Gespaltenheit, sieht sich nun freilich als Prinz Cornelio an. Mit dem

Blick in den Spiegel des Urdarsees ist der König Ophioch von seiner Melancholie und seine Gemahlin Liris von ihrer Albernheit geheilt. Giglio und Giacinta aber erkennen im wieder klar gewordenen Spiegel des Urdasees ihre Identität und werden vom Wahn der Alterität erlöst. Die Romantik konstruiert die Versöhnung der unversöhnlichen Gegensätze...

Eine beachtenswerte moderne russische Darstellung der Spiegelsituation bildet Boris Pil'njaks Selbstanalyse in dem Sammelband *Как мы пишем*. Hier ist der Spiegel der Ort der Verdoppelung des Ich, welches sich selber kraft der Phantasie als ein Anderes erleben kann:¹⁵

Детство. В проходной комнате висит на стене зеркало, в которое я умещаюсь вместе с моим конем. Я - иль Руслан или Остап (самое оскорбительное - назвать меня Фарлафом!). Многими часами каждый день - месяцами - я сижу на моем коне, обтянутом "курой жеребенка, [...] - перед зеркалом. [...] я разговариваю сам с собою, - я переделываю под зеркало не только Руслана и Остапа, но и все диканьские вечера, но и пампасов. Я махаю руками, я мчусь на моем коне, я кричу, я грожусь. [...] Я знаю, что тогда перед зеркалом - я наслаждался, и до сих пор помню, что сидеть перед зеркалом мне было - необходимо.¹⁶

Der Tänzer trägt bei Kleist nun die Erzählung von einem Fechtkampf gegen einen Bären bei, der "Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte", alle Finten seines Gegners, alles So-Tun-Als-Ob einfach ignoriert. Das vorbewußte Sein scheidet das Vor-Gespiegelte als irrelevant und nichtexistent aus. Grazie, die dem reflexiven Bewußtsein solchermaßen verwehrt ist, erscheint entweder im bewußtlosen Gliedermann oder aber in der Allwissenheit, im "unendlichen Bewußtsein" (eines) Gottes.

Ganz im Gegensatz zu Schillers¹⁷ Aufsatz *Über Anmut und Würde* erwächst Grazie bei Kleist nicht aus der Sittlichkeit des Verhaltens, wird Ästhetik nicht in der Einheit mit Ethik und Wahrheit¹⁸ begründet, steht der ästhetische Wert nicht in Kongruenz mit dem ethischen und epistemischen. Obgleich auch der Weimarer Dichter, Ästhetiker und Historiker die Seele als "das bewegende Prinzip" der Anmut und diese als "Grund von der Schönheit der Bewegung" kenntlich macht, ergibt sich doch ein Unterschied ums Ganze, da für Schiller "Anmut [...] eine Schönheit [ist], die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjekt selbst hervorgebracht wird".¹⁹ Diese Begründung des Schönen im Subjekt gibt Kleist auf. Wo die Frühromantiker das Erhabene gegen die klassische Ausgrenzung aus der Kultur entfesseln, verlagert der Autor der Schrift *Über das Marionettentheater* die ästhetische Qualität der Anmut ins Vor-Geistige, ja ins Unbewußte.

Zwar hat Kleist den Gegensatz von Anmut und Ziererei gewiß just in Schillers²⁰ Schrift angetroffen, doch war dem Weimarer das Affektierte, das unmäßige Nachäffen die unerläßliche Bedingung für den Umschlag des einen ins

andere: "so wird aus der affectierten Anmuth Ziererey [...]". Unüberhörbar widerspricht der Autor der Psycho-Ästhetik des *Marionettentheaters* den Passagen der Abhandlung über *Anmut und Würde*, in welchen der Anmut der ethische Charakter des Willentlichen im Felde der Entscheidungsfreiheit zugebilligt ist:

Willkürlichen Bewegungen allein kann also Anmut zukommen, aber auch unter diesen nur denjenigen, die ein Ausdruck moralischer Empfindungen sind. Bewegungen, welche keine andere Quelle als die Sinnlichkeit haben, gehören bei aller Willkürlichkeit doch nur der Natur an, die für sich allein sich nie bis zur Anmut erhebet. Könnte sich die Begierde mit Anmut, der Instinkt mit Grazie äußern, so würden Anmut und Grazie nicht mehr fähig und würdig sein, der Menschheit zum Ausdruck zu dienen. [Meine kurs. Herv.]

Schillers (179f.) Entwurf der "schönen Seele", die im Affekt durch Widerstand gegen den Trieb - Freud spräche vom "Triebaufschub" - sich in eine "erhabene" wandelt, die angesichts der Notwendigkeit des nur Natürlichen "ins Heroische" übergeht, wird vom Verfasser im *Prinzen Friedrich von Homburg* auch theatralisch verworfen. Die Auflösung des Trauerspiels ist ein Traum; statt einem Heroen gilt die Apotheose in der Eigen- wie auch der Fremdwahrnehmung einem Träumenden:

VON HOMBURG Nein, sagt! Ist es ein Traum?
KOTTWITZ Ein Traum, was sonst?

Kleist entlehnt das Bildmaterial des Tänzers durchaus Schillers Diskurs, stellt dessen Gegensatzpaar vom "unbehülflichen" und "affectierten" Tänzer mit dem für Schiller wahrhaft anmutigen auf eine Stufe und ebnet so den ästhetischen Wertgegensatz völlig ein. Indem er den vermeintlich anmutigen Tänzer der Exzentrizität und damit eben auch der "Ziererei" überführt, zerstört er in letzter Konsequenz den Freiheitsbegriff von Schillers Kunstpsychologie.²¹ Sinnfälliger Ausdruck solcher Freiheitsberaubung sind die Schnüre, an denen die Marionetten hängen.²²

"Anmut" entwirft der Platons Drahtpuppengleichnis²³ zugleich fortführende und umstülpende Essayist Kleist als ästhetischen Wert, welcher entweder durch Unbewußtheit oder aber durch unendliches Wissen begründet werde. "Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen, und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinandergriffen."²⁴ Der griechische Philosoph²⁵ hatte im Marionettengleichnis die Seele im Bilde eines Wunderwerks, der Drahtpuppe, dergestalt vorgeführt, daß die verschiedenen Seelenvorgänge das Durcheinander jener Drähte und Schnüre vorstellen, die durch einander entgegenwirkende Betätigung zu entgegengesetzten Handlungen drängen und solchermaßen Tugend oder Laster hervorrufen. Diesen Platonischen Drähten, welche für die Leidenschaften ("τὰ πάθη") stehen, wohnt nun insofern eine materielle Werthierarchie inne, als die einen von Gold, die anderen aber von Eisen sind. Obgleich nun die ehernen durch größere Haltbarkeit in

ihrem praktischen Wert den goldenen überlegen seien, solle der Mensch doch den Regungen der goldenen folgen, da sie "der besten Leitung"²⁶ gehorchen: der Vernünftigkeit. Gerade aber weil das "goldene Element" nicht das stärkste sei, bedürfe es als leitendes stetiger Unterstützung, damit die Tugend obsiege²⁷.

In der Wertordnung Platons bildet das Gleichnis nach Krämer (1959, 147) ein Beispiel für die "Vertikalstruktur", insofern die Drähte die Verbindung des Menschen zu den Göttern eröffnen. Der "λογισμός" ist nun aber in Platons Staatsphilosophie zugleich das allgemeinverbindliche Gesetz, "κοινὸς νόμος". Die Vertikalstruktur der Drahtpuppe legt die Analogie von Gesetz und Handlungs-Ich zum Verhältnis von Über-Ich und Ich in der psychischen Topik Freuds nahe.²⁸ Kleist dagegen richtet sich auf das Verhältnis von Puppenspieler und Puppe, die im Freudschen Sinne als Inkarnationen von Ich und Es aufgefaßt werden können. Platons Puppengleichnis ist auf Verlängerung, Erweiterung ('Übertragung') von Autorität eingestellt, Kleists Puppentheater dagegen auf ihren Ausschluß.

Nicht nur wird die psychische Mechanik, die bei Platon kraft der Vernunft dem moralischen Gesetz, der Idee also, zur Geltung verhilft, von Kleist in eine Dynamik übergeführt, welche dem Naturgesetz der Gravitation gehorcht, es tritt überdies die Reflexivität des menschlichen Bewußtseins, das Handeln im Wissen vom Selbstbild als jene Qualität hervor, welche den ästhetischen Wert der Erscheinung stört.²⁹ Dabei ist das Wissen von der tödlichen Wirkung der Reflexion im Bilde von Geometrie und Optik zur Erscheinung gebracht. Die Spur der geometrischen Linie führt in Kleists Essay freilich durch die Unendlichkeit, ist unendliche Spur. Der Hohlspiegel ist ein im Bilde gespiegelter Spiegel, ja, es sind geometrisches wie optisches Geschehen aus der Perspektive eines Erwartungshorizonts vorgeführt, in welchem das ursprünglich natürliche Ereignis psychische Überraschung auslösen kann.³⁰ Mit anderen Worten: Kleist entwirft keineswegs die rhetorischen Tropen einer schlichten Mathematik und Mechanik, sondern raffinierte psychologische Bilder natürlicher Vorgänge:

Doch so wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann oder in dem Gott.

Das Bild der Gliederpuppe enthält nun auch das Modell einer mechanischen Telekinese, die anders als die parapsychologische rein physikalisch beschreibbar und im Sinne der Newtonschen Physik auch erklärbar ist. Die Verdoppelung (двоение) der Bewegungsinstanz in Puppenspieler und Puppe fügt sich in die Tradition des Doppelgängers und bildet so auch ein materielles Gegenstück zur

Emanzipation des "Genies" aus dem Doppelgänger-Genium.³¹ Als 'Schauspiel ohne Rolle', als Theatrum ohne Persona bildet das Marionettenspiel ein echtes Simulacrum.³² Indem es ein unbelebtes Ding zu animieren trachtet, macht es die wahrgenommene Puppe doch zugleich irreflexiv. Das Marionettentheater steht darin dem epischen Theater diametral gegenüber; wo dieses durch das Heraustreten des Schauspielers 'aus der Rolle' die Reflexion über die dargestellte Person und ihre Handlung befördert, verleiht jenes den Bewegungen der Puppe reflexionsfreie 'Selbstverständlichkeit'.³³

Fragen wir nach der Bedeutung des Wortes "Ziererei"³⁴ in der Morgenröte des vorigen Jahrhunderts, so bietet ihre Umschreibung in Grimms *Wörterbuch* vortreffliche und zugleich verräterische Hilfe:

gekünsteltes, gezwungenes, unnatürliches wesen in haltung und gebärden, im verhalten und benehmen, namentlich weibliche koketterie, in übertriebener gesellschaftlicher etikette, auch in unaufrichtiger gesinnung, im verkünstelten und überladenen sprachstil und verschrobenen kunstempfinden.

Der Gegensatz von Natürlichkeit und Künstlichkeit, von natura und ars schält sich hier als Grundlage für Bedeutung und Wert des Ausdrucks "Ziererei" heraus. Dem positiven naturbestimmten Gebaren tritt unversöhnlich seine negativwertige künstliche Deformation durch Unangemessenheit mit Blick auf die Regeln der Konvention oder Unaufrichtigkeit mit Blick auf die Moral gegenüber. Ganz deutlich ist das Natürliche wie bei Rousseau die Ausgangsform, deren Stelle als minderwertige Alternative das Widernatürliche, Gekünstelte sich aneignet.

Nur am Rande sei vermerkt, daß die Hauptbedeutung des Sich-Zierens, der nach dem Zeitverständnis zumeist weibliche Widerstand gegen das zuvörderst männliche Begehren bei den Grimms unter den Schlagwörtern "Koketterie" und "übertriebene gesellschaftliche Etikette" versteckt ist. In Gleichmanns³⁵ *Scherz- und Sitten-Gespräch* aber las man schon 1756: "O! dacht ich: wüste sie, wie Stoltz verächtlich sei, | Sie zierte sich nicht so," und 1838 gibt Eiselein³⁶ in seinen *Sprichwörtern und Sinnreden* ganz offen zum Besten: "Lustig ist das Freien | Ohne Zierereien".

Näher ist im Mozart-Jahr uns und näher war der Kunstpsychologie Kleists auf den ersten Blick ein dem Komponisten selbst vom Biographen Jahn³⁷ in den Mund gelegtes Beispiel: "Ich will ohne Zierey nach meiner angeborenen Aufrichtigkeit zur Sache selbst schreiten." Die Deformation und Inflation ergreift zunächst tatsächlich das Leibliche: "Eine natürliche Haltung des Leibes [...], ohne alle Künstelei und Ziererei".³⁸ Es ist nicht das Begehren, welches die Ziererei auslöst, auch nicht das wahrgenommene Begehren, es ist die Reflexion über die Wahrnehmung der Reaktion auf das Begehren, welche das Sich-Zieren verantwortet. Die Rechenschaft darüber, wie ich als Begehrte(r) wirke, motiviert jene Berechnung des Gebarens, welche die natürliche, die spontane Gegendat einer

Kontrolle, mit Freud gesprochen, einer "Zensur" unterwirft. In die Kunst übertragen: Die vom Bewußtsein bedingte Ziererei des Künstlers bewirkt eine Exzentrik der Seele, welche nur durch Übertragung aufzuheben ist. Der kreative Akt des mit Bewußtsein ausgestatteten Kreators bedarf einer außerhalb seiner selbst gelegenen Instanz ohne Bewußtheit, hier eines Artefakts, an dem sich die Bewegung reflexionslos, "ohne Ziererei" vorführen läßt.

1.3 Goethes und Kleists Kunstpsychologien als gegensätzliche Entwürfe

Die beiden hier genannten Entwürfe lassen sich als gegensätzliche Modelle der Psychologie und zugleich auch der Psychopoetik lesen. Wo Goethe, der sich im Einklang mit dem Kosmos zu erleben suchte, *vita activa* und *vita contemplativa* als sich wechselseitig ergänzende Kräfte ansah und sie im eigenen Leben trotz aller äußeren und inneren Widerstände aufs innigste zu verbinden trachtete, schließen sich bei Kleist aktives und betrachtendes Leben ebenso aus wie anmutige Schönheit und reflexive Bewußtheit.³⁹ Von der Unmöglichkeit der Präsentation des Selbst, vom radikalen Entzug der Präsenz legt das Ende seines Lebens erschütterndes Zeugnis ab.

Die materielle Welt bestimmt für den Autor des *Prinzen von Homburg* den Künstler zu einem Maschinisten, der eine Apparatur in Gang setzt. Wo für Goethe Kunstaussübung angewandte Psychologie, wo eine jede Poetik daher auch Psychopoetik, wo der Künstler solchermaßen unweigerlich Psychologe ist, zerstört für Kleist wie jegliche andere Reflexion so auch eine psychologische jede Schönheit, unterdrückt der Psychologe den Künstler, zersetzt jegliche Psychopoetik die Poetik.

Wie schon seine Forderung nach einer "lichtvolle[n] Darstellung des Bestehenden" verrät, sucht Goethe psychophysische Kongruenzen. So postuliert er eine Homologie zwischen der Morphologie der Wolken, dem Pflanzenbau, der Ordnung der Gesteine, ja zwischen Weltseele und individuellem Geist. Seine Farbenlehre gründet auf der wahrnehmungspsychologischen These vom homogenen Charakter der Farbwahrnehmung im Auge und der Qualität des Lichtes. Die Farbe entsteht demnach aus "Wirkung und Gegenwirkung" (WA 64, XXXIII) des Auges, welches nach Totalität⁴⁰ und Harmonie verlangt.⁴¹ Das prometheische Begehren, sich und sein Schreiben in Einklang mit dem Kosmos zu bringen, verlangt eine hohe Kompatibilität von Wort und Tat: Jede Handlung, auch die Schreibhandlung wird als Nachweis des Allgemeinen im Besonderen vollführt. Auf der Grundlage dieser Ersetzbarkeit konstituiert Goethe eine Psychologie des symbolischen Handelns, eine Psychologie des Symbols,⁴² eine symbolische Psychologie, die auf Gleichheit angelegt ist. In ihr gibt es keinen Raum für Alterität, nicht einmal für eine Andersartigkeit des Traums: "Im Traum erscheinen uns die Gegenstände wie am vollen Tage" (WA 64, XXXII).

Da die mythische Einheit von Wort und Tat verloren ist, da auch das Primat

des Wortes zugunsten der Dominanz der Tat verworfen wird, ist Goethe zufolge auch die Sprache bestimmt von der symbolischen Struktur. So wird im Paragraphen 751 der *Farbenlehre* (WA II, 1: 303) die Struktur der Sprache selbst symbolisch genannt:

Man bedenkt niemals genug, daß eine Sprache eigentlich nur symbolisch, nur bildlich sei und die Gegenstände niemals unmittelbar, sondern nur im Widerscheine ausdrücke. Dieses ist besonders der Fall, wenn von Wesen die Rede ist, welche an die Erfahrung nur herantreten und die man mehr Thätigkeiten als Gegenstände nennen kann, dergleichen im Reich der Naturlehre immerfort in Bewegung sind. Sie lassen sich nicht festhalten, und doch soll man von ihnen reden. Man sucht daher alle Arten von Formeln auf, um ihnen wenigstens gleichnisweise beizukommen.

Der gegen Newton opponierende Verfasser preist seine Chromatologie insbesondere dem Physiker mit dem Argument an, sie ermögliche es, "die Lehre von den Farben in der Reihe aller übrigen elementaren Erscheinungen vorzutragen und sich dabei einer übereinstimmenden Sprache, ja fast derselbigen Worte und Zeichen, wie unter den übrigen Rubriken, zu bedienen" (WA 64, XXXVII). Wir erinnern uns des Verfahrens rubrizierender Identifikation, wie es im Zusammenhang der Kulturpsychologie von Goethe vorgeschlagen wurde. Hinzu tritt nun die Universalität des Zeichensystems, die kraft der gleichen Semiose, mit ein und denselben semiotischen Elementen von Physis und Psyche handeln und letztlich zu einer "vollkommene[n] Einheit des physischen Wissens"⁴³ schreiten soll. Die Erscheinung der Polarität⁴⁴ und das Verfahren der "Steigerung" bilden jene "allgemeinen Naturformeln"⁴⁵, vermittels derer auch andere Farben hervorgerufen werden können. Für die Steigerung verwendet Goethe (WA 64, 278 (Nr. 698)) nun auch das uns alarmierende Verbum "verdichten". Er entfaltet eine hierarchische psychophysische Axiomatik, derzufolge der höchste Wert (er spricht von der "Würde"⁴⁶) gerade der durch Steigerung und Mischung hervorgerufenen "anmuthigere[n] Farbe" zukommt.

Die "ästhetische Wirkung" (WA 64, 336 (Nr 848)) der Farben beruht für den Weimarer Klassiker auf ihrer sinnlichen und sittlichen Wirkung. Die Kenntnis der Goetheschen Farbenpsychologie soll den Künstler befähigen, "unendlich schöne, mannigfaltige und zugleich wahre Erscheinungen darzustellen"⁴⁷. Gegen alle Kontiguität, Konventionalität und Willkürlichkeit der als minderwertig eingeschätzten allegorischen Farbverwendung, etwa Grün für 'Hoffnung', setzt der Chromatologe am Beispiel des Purpurs für 'Majestät' die Kongruenz der symbolischen Farbe mit der Natur:

Einen solchen Gebrauch also, der mit der Natur völlig übereinträfe, könnte man den symbolischen nennen, indem die Farbe ihrer Wirkung gemäß angewendet würde, und das wahre Verhältniß sogleich die Bedeutung ausspräche.⁴⁸

Diese Identitätspsychologie⁴⁹ ließe sich bis hinein in die letzten Verästelungen des Vorgangs der Preisauslobung verfolgen. Das Ausschreiben eines Preises - ein Paradigma axiomatischer Handlung - bringt ganz im Unterschied zur nicht manipulierten Lotterie mit Blick auf das Entscheidende die Interdependenz von Juror und Sieger mit sich. Der Sieger wird durch das Urteil des Richters zum Gewinner, der Juror wird durch das Werk des Siegers zum Richter. So konstatiert Goethe im zuvor zitierten Brief an Schiller, daß "ihr [der Kulturstufung] vom Standpunkte der empirischen Psychologie, wo wir Poeten doch eigentlich zu Hause sind, recht gut beyzukommen" sei. Das heißt aber nichts anderes als daß Goethe und Schiller die Berufensten seien, die Preisfrage zu beantworten: Schließlich sind das "Entwickeln" und "verschieden scheinende[s] [sich] unter einerley Rubrik bringen" gerade die Verfahrensweisen des Natur- und Geistesforschers Goethe; der Preisrichter richtet die Preisfrage unverfroren auf sein eigenes Verfahren zu.

Kleist dagegen geht es um die Erfahrung der Inkongruenz. Seine Psychologie gründet auf der unvermeidlichen, hier ins Räumliche übertragenen Differenz zwischen dem Künstler und der künstlerischen Realisierung. Die Apparatur der Marionette können wir als den zugleich psychischen und physischen Mechanismus der Verschiebung erfassen, aber auch als Paradigma des künstlerischen Schaffensprozesses. Der Wunsch zu tanzen wird nicht vom Körper des Künstlers realisiert, sondern von einer ihm heterogenen Maschine. Schnüre und Gelenke verhindern den Tanz des Schöpfers, ermöglichen aber das Ballett seines Geschöpfes. Ja, selbst die Anlage des Essays noch gibt die Verschiebung als Grundverfahren zu erkennen. Statt der Sprachkunst erscheint das Puppenspiel, vom Puppenspiel handelt die Sprache. Sprachlich hat Kleist die Übertragung in seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* verhandelt; auf den darin herausgestellten Mechanismus des Überführens von Synchronizität in chronikalische Kontiguität (901) kann hier nur verwiesen werden. Er breitet insofern noch ein Vorstadium der reifen Kleistschen Psychologie aus, als darin "eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen der physischen und der moralischen Welt" festgehalten wird.⁵⁰

Man wird nicht irregehen, wenn man die Ästhetik und Erkenntnistheorie des frühen Kleist in engem Zusammenhange mit Schillers Kunsttheorie sieht. Ja, der Fortgang der Kleistschen Kunstauffassung läßt sich als zunehmende Lösung von Schillers Theoremen darstellen. Im Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* hat der Klassiker das Naive als "Kindlichkeit" in einem Zusammenhang charakterisiert, "wo sie nicht mehr erwartet wird (493)" und als , als 'Natur-Sein', wo die Natur - wie bei den Griechen der Antike - noch nicht verloren ist. Diese Kunst ist die nichtreflexive Nachahmung der Natur vorbehalten. Das Sentimentalische dagegen reflektiere über den Eindruck, den der Gegenstand auf den Dichter mache, indem der Gegenstand auf eine Idee bezogen werde. Im Senti-

mentalischen streiten Vorstellung und Empfindung von endlicher Wirklichkeit und der Unendlichkeit der Idee miteinander. Der Unterschied zum Sentimentalischen, dem Zustand, in dem "die Natur [...] aus der Menschheit verschwunden ist, und wir sie nur außerhalb dieser, in der unbeseelten Welt, in ihrer Wahrheit wieder antreffen" (504f.), tritt vor allem auch im Verhältnis der Signifikate zu den Signifikanten hervor:

Wenn dort [im Sentimentalischen] das Zeichen dem Bezeichneten ewig heterogen und fremd bleibt, so springt hier [im Naiven] wie durch innere Notwendigkeit die Sprache aus dem Gedanken hervor, und ist so sehr eins mit demselben, daß selbst unter der körperlichen Hülle der Geist wie entblößt erscheint. (500)

Der naive Ausdruck, welcher sich aus der naiven Vorstellung ergebe, bildet für Schiller denn auch "das wichtigste Bestandsstück der Grazie" (500).

Kleists Idee einer dezentrierten Befindlichkeit von Künstler und Subjekt des Kunstwerks berührt sich auffällig mit Lacans (II, 42) Bestimmung des Ortes des Erzeugers von Signifikanten. Der französische Tiefenpsychologe hebt hervor, "der Platz, den ich als Subjekt des Signifikanten einnehme [sei nicht] konzentrisch" mit demjenigen, den ich als Subjekt des Signifikats innehave. Das Für-Sich-Sein des Sinns sei gerade nicht deckungsgleich mit seinem sprachlichen Ausdruck.

Aufschlußreich ist auch die Nähe von Bachtins (1979, 119) früher Architektonik der ästhetischen Tätigkeit zu Kleists Konzept des Marionettentheaters. Die Kategorie der "вненаходимость" des Autors gegenüber der Personage in der Alteritätsästhetik des russischen Kulturphilosophen bezeichnet präzise den von Kleists Künstler geforderten Außenstandort des Marionettenspielers gegenüber der Gliederpuppe. Das Vermeiden der Spiegelung des Ich, der Wahrnehmung des dem Ich (vermeintlich) Identischen wird von dem Autor des Essays *Автор и герой в эстетической деятельности* deutlich ausgearbeitet:

Поэтому только я, находясь вне бытия, могу принять и завершить его помимо смысла. Это абсолютно продуктивный, прибыльный акт моей активности. Но чтобы действительно быть продуктивным, обогащать бытие, этот акт должен быть сплошь надбытийственен. Я должен ценностно уйти весь из бытия, чтобы от меня и от моего в бытии, продолжающем акту эстетического приятия и завершения, ничего и не осталось бы для меня самого ценного: нужно очистить все поле предлагающего данного бытия для другого, направить свою активность всю вперед себя (чтобы она не скашивалась бы на себя самого, стермась и себя поставить в поле зрения, и себя охватить взором), и только тогда предстанет бытие как нуждающееся, как слабое и хрупкое, как одинокий и беззащитный ребенок, пассивное и свято наивное.

Benjamins (1963, 203) Allegorie-Diskussion ist hier zu erwägen, insofern seine These über die "Wendung von Geschichte in Natur", die Scheidung des Geworden-Geistlichen vom Da-Seiend-Körperlichen der Puppe stützt. Auch das Moment des Sich-Verbergens (des Künstlers), der an seiner Statt die Marionette als Fragment des Geschehens den Blicken preisgibt und an die Stelle der barocken Ruine rückt, ist Benjamins (1963, 197f.) Studie zu entnehmen. Merkwürdig nur, daß der scharfsichtige Theoretiker des barocken Trauerspiels die zeitgenössische Einsicht Cohens (1912, 305) in die Uneindeutigkeit, die "Zweideutigkeit" und "Mehrdeutigkeit" der Allegorie so vehement verworfen hat. Cohen hat diese Mehrdeutigkeit als "Reichtum der Verschwendung" gekennzeichnet und damit jene Erscheinung des ästhetischen Überschusses vorweggenommen, die für Bachtin Voraussetzung einer jeden ästhetischen Tätigkeit ist.

Es handelt sich in Kleists Marionetten-Aufsatz um eine Psychologie der Allegorie und zugleich um eine allegorische Psychologie.⁵¹ Symbolische Psychologie und Psychopoetik des Symbols gründen in Ähnlichkeit und stiften Identität, allegorische Psychologie und Psychopoetik der Allegorie beruhen auf Andersartigkeit und stiften Kontiguität. Diese Dichotomie ist in absichtsvoller Alternative zu Bachtins (1927) durch den methodischen Gegensatz von Introspektion und Observation gebildete Opposition von 'objektiver' und 'subjektiver' Psychologie formuliert und beruht auf der unterschiedlichen Art der personellen Modellierung des psychischen Materials.

Anstelle einer Einleitung hat Fedor Dostoevskij im *Дневник писателя* (*Tagebuch eines Schriftstellers*) den Symbolcharakter der Weltauffassung Goethes in ihrem psychologischen Gehalt dargestellt. Er verweist auf die Wertschätzung, deren sich das Sternbild des Großen Wagens bei Werther erfreut. Im letzten Schreiben an Lotte verabschiedet sich der Selbstmörder vor seinem Tode mit folgenden Worten von dem Gestirn:

Ich trete an das Fenster, meine Beste! und sehe und sehe noch durch die stürmenden, vorüberfliegenden Wolken einzelne Sterne des ewigen Himmels! Nein, ihr werdet nicht fallen! der Ewige trägt euch an seinem Herzen, und mich. Ich sehe die Deichselsterne des Wagens, des liebsten unter allen Gestirnen. Wenn ich nachts mit dir ging, wie ich aus deinem Thore trat, stand er mir gegenüber. Mit welcher Trunkenheit habe ich ihn oft angesehen! oft mit aufgehobenen Händen ihn zum Zeichen, zum heiligen Merksteine meiner gegenwärtigen Seligkeit gemacht [...]

Der russische Realist fragt nun, worin für den deutschen Klassiker der besondere Wert der Gestirne bestanden habe. Seine Antwort bietet sich als Einspruch gegen das "Zerschlagen des menschlichen Antlitzes" («разбивать человеческого лица») im Rußland des aufkommenden Liberalismus dar.⁵²

Тем, что он сознавал, созерцая их, что он вовсе не атом и не ничто перед ними, что вся эта бездна таинственных чудес

божних вовсе не выше его мысли, не выше его сознания, не выше идеала красоты, заключенного в душе его, а стало быть, равна ему и роднит его с бесконечностью бытия... и что всё счастье чувствовать эту великую мысль, открывающую ему: кто он? – он обязан лишь своему лику человеческому.

Es ist aufschlußreich, daß Dostoevskij (1972-1990, XXI: 66) in den *Полписьма «одного лица»* überschriebenen Passagen des *Дневник писателя* seine psychologischen Beispiele, die Ersetzung der Realität durch Fiktion gerade "аллегория" nennt.

Eine frühe Analogie zu Goethes symbolischer Psychologie ist für die russische Kultur in Lomonosovs Affektenlehre der Rhetorik vorgezeichnet. Während aber Lomonosov den Klassizismus gleichsam noch aus der Barockkultur herausschält, hat Goethe das klassische Modell einer Korrespondenz-Psychologie im Vorfeld der Romantik formuliert. Von Goethe läßt sich eine Linie ziehen zur Völkerpsychologie Wundts und zur Kunstphilosophie Solov'evs, eine andere zur jener Psychologie Herbarts und Lotzes, welche die Einheit der psychischen Vorgänge ins Bild der Monade faßt, und wieder eine andere zur Archetypik Jungs. Dabei unterscheiden sich alle Präformationen einer symbolischen Psychologie ebenso von dem Gedankengebäude Jungs wie die Vorformen einer allegorischen Psychologie vom Bauwerk Freuds: Sie sind Versuche der Konstruktion von Subjektivität, denen nun im zwanzigsten Jahrhundert Entwürfe ihrer Dekonstruktion gegenübertreten.

Gogol's Erzählung *Портрет* (1835, 1842) bietet das wohl prägnanteste frühe russische Gegenstück zu Kleists Entwurf einer allegorischen Kunstpsychologie.⁵³ In diesem dritten Werk aus dem Zyklus der *Petersburger Erzählungen* wird durch magischen künstlerischen Animismus die negative diabolische Lebenskraft des Porträtierten auf die bildnerische Darstellung seiner Augen übertragen: «Они просто глядели, глядели с самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью».⁵⁴ Die Aktivität dieser Augen geht über das Betrachten hinaus; in einer Formulierung, welche metaphorische Ausdrücke intensiven Sehens realisiert, wird diese dämonische Aktivität der bildnerischen Gegenstände zur Sprache gebracht: «Два страшные глаза прямо вперлись в него, как бы готовясь сожрать его [...]».⁵⁵ Die 'lebendige Natur' dieser Augen ruft ein unangenehmes Gefühl hervor und hat einen negativen Einfluß auf den Betrachter; kraft der teuflischen Augen des dargestellten Wucherers wirkt das Bildnis seinerseits auf magische Weise über das Gesicht des Betrachters auf dessen Psyche ein (1960, III: 162): «[...] эти глаза вонзались ему в душу и производили в ней тревогу непостижимую.». Die Seile und Schnüre der Marionetten sind hier durch die Lichtstrahlen ersetzt, die von den dargestellten Augen in das Auge des Betrachters laufen. Gerade die Beleuchtung des Gesichts des zu Porträtierenden war ja auch schon beim Malen äußerst wichtig, der Künstler zeigt sich überrascht, «[...] как хорошо осветилось его

лицо» (1960, III: 161), und ist besorgt, daß "die glückliche Beleuchtung nicht geschwunden" sei («не исчезло счастливое освещение»). Der Pinsel wird zum «дьявольским оружием» (1960, III: 167). An anderer Stelle ist die Rede davon, daß der Künstler des Lichtes der Sonne bedarf (1960, III: 106).

Anders als im Modell des Realismus, findet die Wirkung des Kunstwerks hier nicht mimetisch-symbolisch, über die Ähnlichkeit mit den dargestellten Gegenständen statt, sondern magisch-allegorisch.⁵⁶ Das Material der Realität wird erst in psychisches umgeformt, um dann erneut materielle Gestalt zu erlangen:

Видно было, как всё извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной согласной, торжественной песнью. (1960, III: 138)

An anderer Stelle ist vom "чистилище"⁵⁷ der künstlerischen Seele die Rede, in dem alles "презренное" seines verachtenswerten Charakters beraubt wird und es daher keine niedere Erscheinung gibt. Allegorien eröffnen die Möglichkeit radikaler Umdeutung und Unwertung.

Nicht dem Entwurf eines symbolischen Zeichens, sondern dem Modell der magischen Übertragung von Eigenarten und Wirkkräften des dargestellten Gegenstandes auf die Darstellung⁵⁸ und der Darstellung auf den Betrachter⁵⁹ folgt diese romantische Erzählung.⁶⁰ Das Bild wird im ganz ursprünglichen Sinne so zum Medium des Wucherers wie die Puppe zum Tänzer des Puppenspielers. Der Betrachter kann sich der Wirkung des Portraits so wenig entziehen wie die Puppe der Mechanik⁶¹ des Drahtpuppenspiels. Die psychologische Dimension dieser Erzählung tritt in einer Vorlage noch unverhüllter hervor, nämlich in E.T.A. Hoffmanns Roman *Der Magnetiseur*, der seinerseits durch den Mesmerismus auf Freud vorausweist. Die psychische Einwirkung wird nun nicht mehr durch die Mechanik von Drähten und Schnüren, sondern durch die Anziehungskraft des Magneten erzielt.⁶²

Diese allegorische Vorstellung psychischer Vorgänge hat ihre antike Wurzel wohl in der medizinisch-ästhetischen Kategorie der Katharsis. Sie ist - wie die Reinigung überhaupt - ursprünglich mit dem Element des Wassers verbunden. Es ist hier nicht der Ort, der Frage im Detail nachzugehen, ob die mesmerischen Vorstellungen der Magnetisierung ihrer Genesis nach mit der Katharsis zusammenhängen. Dies liegt allerdings zum einen nahe durch die Darstellung des kathartischen Schlags der Selbstschau, in welchen der *Ledermensch* in Johann Paul Richter Fragment des Romans *Der Komet oder Nikolaus Marggraf. Eine komische Geschichte* durch Magnetismus versetzt wird. Zum andern aber ist es wahrscheinlich durch den Umstand, daß in der mesmerischen Praxis gern Gebrauch gemacht wird von dem Eintauchen des Menschen in eine galvanisierende Wanne.⁶³

Zeitgleich mit der Entstehung von Gogol's *Porträt* und parallel zu seiner Arbeit

an *Русские ночи* skizzierte Fürst Odoevskij (1975, 200) eine *Наука инстинкта*, die gleichfalls ein dichotomisches Konzept der Seele entwirft. Neben dem im Laufe der kulturellen Entwicklung an Gewicht stets zunehmenden 'разум' geite es, den ursprünglichen, sich im Sinne des Mesmerismus in magnetischen Zuständen, also mechanisch manifestierenden Instinkt zu berücksichtigen. Hier sieht der Autor übrigens eine legitime Aufgabe der Russen als Nordländer:

Наука инстинкта должна явиться у русских.

Природа севера заставляет жителей его обращаться в самих себя и тем побеждать природу; такова роль в человечестве северных жителей.

Für Odoevskij kommt es nun darauf an, Verstand und Vernunft, die einander wechselseitig abwertenden «две природы» des Menschen,⁶⁴ so zur Synthese zu bringen, daß der Verstand zum Instinkt zurückgeführt wird. Diese Konzeption, die auch in der um 1840 entstandenen Erzählung *Salamandra* zur Erscheinung kommt,⁶⁵ schließt die Vorstellung ein, daß "die poetischen Urbilder der Seele nur während ihres instinktiven Zustandes erscheinen [...]" («[...] первообразы поэтические являются душе лишь во время ее институального состояния [...]» (201)). Unter Berufung auf den englischen Philosophen Francis Hutcheson, einen Vorläufer des Utilitarismus, spricht Odoevskij geradezu von einem "moralischen Instinkt" des Menschen, der Grundlage von Wissen und Gefühl, die durch die "мнения" der Menschen, ihre Vorurteile also, beeinträchtigt würde. Der Verzicht auf die Fesseln dieses Vermeinens böte die Chance, die verschiedenen Stimmen zu einer allgemeinen Harmonie zu führen (204), in der auch die leitende Funktion der Musik als Kunst zum Ausdruck kommt.

Der russische Romantiker sieht nicht zufällig im "иносказание" keineswegs Erfindungen der Dichter, eher schon «сокровеннейшие тайны физической части вселенной», in Wahrheit aber Zeugnisse, «действительные предания» (207f.). Als Medium der allegorischen Beziehungen zwischen Mensch und Welt dient Odoevskij anders als Kleist nicht die Mechanik der Schnüre und Drähte, sondern die Physiologie des Pulses.⁶⁶

Ganz im Sinne einer Kunstpsychologie des Symbols hat Florenskij in seiner die Kunst des frühen Mittelalters zum Paradigma erhebenden Schrift *Иконостаз* die allegorische Kunstauffassung abgewiesen. Zwar nimmt die Überlegung des Natur- und Geisteswissenschaftlers von der Ikonenmalerei ihren Ausgang, doch greift sie auf die gesamte künstlerische Tätigkeit aus. Florenskij behauptet aufgrund einer Metaphysik der Malfläche für die Ikone als Inbegriff der Malerei eine Kongruenz der äußeren Bewegung der Künstler mit ihrer seelischen Dynamik, welche die dezentralisierte (allegorische) Bewegung der Kleistschen Marionette folgerichtig als Irreführung und Fälschung verwerfen muß (1985, 259):

Можно ли себе представить чтобы десятками и сотнями лет тысячи и десятки тысячи художников целую жизнь делали

движения, своим ритмом не сходящие с ритмом их души? Явно: либо изобразительная плоскость способна извести из себя только ритмы определенного типа, выражающие ее динамику, и тогда победит художника индивидуально или исторически, и он делается не тем, что он есть по всему духовному строению; либо, напротив, художник [...] настоит на своем собственном ритме, тогда он вынужден будет отыскать себе новую плоскость [...] соответствующую своими ритмами его ритмами.

Es liegt in der Logik seiner symbolischen Kunstauffassung, daß der Geistliche in einer Stellungnahme zum Puppentheater der Efimovs die Illusion theatralischen Spiels als mißlingenden Betrug abgewehrt und das Puppentheater als Erweckung einer "geistigen Harmonie" («духовная гармония») durch die Öffnung des Weges zurück in die Kindheit und damit in den Garten Eden zum Beispiel eines künftigen Theaters erhoben hat. Wie die Ikone als Fenster in den Himmel, so öffnet sich das Puppentheater für Florenskij (1983, 386) als Blick in die Kindheit: «Сияющий в лучах закатного солнца, театр открывается окном в вечно живое детство.»

Das allegorische Konzept einer Psychologie und Psychotechnik wird noch einmal in Platonovs (1984-1985, I: 175f.) Erzählung *Эфирный тракт* verworfen. Der Ingenieur Matissen hat eine elektromagnetische Apparatur entwickelt, welche so auf das Gehirn der Menschen einwirkt, daß es materielle Körper unmittelbar beherrschen kann. Wie Kleists Tänzer der Puppe durch die Mechanik der Drähte, Schnüre und Gelenke die gewünschten Bewegungen auferlegt, soll gut ein Jahrhundert später jedem beliebigen Körper durch elektromagnetische Einwirkung ein gewünschtes Bewegungsverhalten aufgezwungen werden. Was der Kleistsche Maschinist durch Versetzung in die 'Seele' der Marionette hervorrief, will der Elektromechaniker durch gewaltsame Einwirkung auf das "сердечко" des Körpers erwirken. Das Verhältnis zwischen dem wollenden Ingenieur und dem folgsam sich bewegendem Körper ist das der uneingeschränkten Macht:

[...] в каждом теле есть такое место, такое сердечко, что если дать по нем щелчком – все тело твоё: делай с ним что хочешь! А если язвить тело как нужно и где нужно, то оно будет само делать то, что его заставишь!

Einstweilen arbeitet der diabolische Wissenschaftler noch mit einem Resonator, welcher die Gedanken auffängt und verstärkt, doch gelingt es ihm schließlich, mit Hilfe bloßen Denkens den Stern Alpha aus dem Sternbild der Jagdhunde zu lösen und als einen Sphäroiden auf Kamčatka stürzen zu lassen. Da er es unterlassen hat, eine Uhr in Gang zu setzen, die ihn von der Apparatur trennen soll, fällt er dem höllischen Experiment selbst zum Opfer. Diesem gewissenlosen Physiker steht der Elektrotechniker Kirpičenko gegenüber, in dessen Augen Matissen "die Natur vergewaltigte" («насиловал природу», 175). Die Verhaltensweise seines

vormaligen Studienkollegen hält er aus einer ethischen Werteabwägung heraus für ungerechtfertigt:

И преступление был в том, что ни Матиссон, ни все человечество еще не представляли из себя драгоценностей дороже природы. Напротив, природа все еще была глубже, больше, мудрее и разноцветней всех человеков. (175)

Wie sein Vorgänger Popov und nach seinem Tode sein Sohn Egor will Michail Kirpičenko im Einklang mit der Natur handeln und den natürlichen Ätherstrom, den Energiefluß von der Sonne zur Erde zum Wachstum nichtlebendiger Körper nutzen. Elektronen sind für ihn lebendige Körper, deren Leichname den Äther bilden. Ziel ist es, die bereits bestehende Wirkung der Sonne auf die Erde durch die künstliche Entwicklung eines Ätherstroms nachzubilden und zu verstärken, dabei aber nicht gegen die Natur zu handeln. Zur Anregung der Gedanken seien allerdings äußere Kräfte erforderlich, welche über die Erde verteilt sind. Daher müsse, wer denken wolle, sich bewegen. Egor geht auf der Suche nach den Prinzipien der Kosmogonie, und er geht dabei zugrunde.

Wie für Goethe gibt es für Kirpičenko (und Platonov) eine Weltseele, mit der sich der Mensch in Harmonie bewegen und erfahren soll:

По мере движения солнца к полуденному зениту все яснее в мозге человека освещалось будущее, как радуга, как завоевание вселенной и как синяя бездна великой души, обнявшей стихию мира, как невеста. (216)

Die allegorische Vision Matissons erledigt sich von selbst, die symbolische Vision Kirpičenkos dagegen wird jenes Gestaltungsprinzip der Sowjetgesellschaft, das ihre (vermeintliche) Überlegenheit gegenüber den kapitalistischen Ländern begründet...

Platonov nimmt hier auch Abschied von den Zukunftsvisionen seiner Jugend. In dem Gedicht *Вселенной* aus seinem frühen Gedichtband *Голубая глубина* hatte das lyrische Ich das Universum zwar als auf Liebe brennende Braut besungen, die zur Hingabe aufgefordert wird, zugleich aber sich selbst als «Разум [...], как безумие страшен» (492) bezeichnet, der die Welt nur durch sich selbst geschmückt sieht und über sich nur den eigenen donnernden Flug weiß. Dem Weltall, das durch seine unverhüllte Zurschaustellung die Verstorbenen ganz im Sinne Fedorovs auferwecken soll, kündigt sich dieses kollektive lyrische Ich als sein letzter Besucher, als «Сознание, свет и спасенье» an. Nach der Vereinigung mit diesem gewalttätigen Liebhaber werde das All freilich nicht wiederzuerkennen sein:

Мы усталое солнце потушим,
Свет иной по вселенной зажжем,
Людям дадим мы железные

души,
Планеты с пути сметем огнем.

Неимоверной мы жаждем работы,
Молот разгневанный небо пробьет,
В неведомый край нам открыты

ворота,
Мир победим мы во имя свое.

Diese brutale, dem Geist von Proletkul't und frühem Konstruktivismus verpflichtete demiurgische Ästhetik sucht noch nicht den Einklang mit der Natur, sie betrachtete das All vielmehr als Bauplatz einer künftigen Harmonie. Dagegen preist der späte Platonov (1984-1985, III: 498) in einer Kritik den Indianer Graue Eule im Jahr 1939 als einen 'Neuen Rousseau', «желающий восстановить все органические связи вселенной».

Von Kleist laufen die Drähte und Schnüre zur Konzeption des Übermenschen als Noch-Nicht-Menschen bei Nietzsche, zur Bestimmung des Grotesken als Eigenart der Puppentheatertragödie bei Bergson⁶⁷, zum Entwurf des Kunstwerks als Sinnmaschine, zur 'écriture automatique' und letztlich auch zur Psychologie Freuds.⁶⁸ Wie Kleists Marionettentheater destruiert die Psychoanalyse Freuds auch die dem Symbolismus zugrundeliegende Präsumtion einer Identität von Welt und Psyche.

2. Axiomatik und Semiotik von Psychoanalyse und Psychopoetik

2.1 Sinn- und Wertentwurf in der Psychoanalyse Freuds

Freuds (GW XIV, 19) bekannte These, erdichtete Träume wiesen die selben Strukturen auf wie reale, es seien also in der Produktion des Dichters die aus der Traumarbeit bekannten Verfahren des Unbewußten wirksam, wirkt zunächst durch den Hinweis auf die Gleichartigkeit des träumerischen Umgangs mit Wort- und Dingvorstellungen (SA II: 297) vor dem Hintergrund des Gesagten wie eine Selbst-Einbettung des Gelehrten in die Tradition symbolistischer Psychologie und Psychopoetik. Hieran ließe sich die Betrachtung anschließen, daß Freuds eigener Verfahrensweise oft die Verdichtung zugrundeliegt. In Anlehnung an Jakobsons auf Pasternak gemünzte Formulierung wäre so von der 'Prosa des Verdichters' Freud zu sprechen.

Die nähere Betrachtung erweist freilich, daß dem keineswegs so ist. Da wir uns in diesem Zusammenhang weniger für die ästhetische Kodifizierung von Freuds Texten als für ihre psychopoetischen und axiomatischen Voraussetzungen interessieren, sei hier auf jenen Passus der Traumarbeit hingewiesen, in dem Freud (SA, II: 281) den Traum als Rebus kennzeichnet, der, nur weil man ihn als zeichnerische Komposition beurteilt habe, als "unsinnig und wertlos" erfahren worden sei. Erst als Bilderrätsel erfaßt, das einen unkenntlich gemachten Wunsch zum Ausdruck bringt, erlange der Traum, auch der erdichtete Traum, nicht nur Sinn, sondern auch Wert. Um was für einen Wert aber handelt es sich?

Freud schreibt eigene und fremde Träume, etwa den *Traum von der botanischen Monographie* oder *Ein schöner Traum* so nieder als wären die Nachtgesichte sprachliche Texte. Er verschiebt damit die vorsprachlichen synkretistischen Gebilde durchgehend ins Medium der Schriftsprache, wobei er die Mühe dieser Übertragung folgenreich unterschlägt. Enthüllend ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung des Wiener Psychoanalytikers, daß wirkliche und phantasierte Begebenheiten wie im Traum so auch in anderen psychischen Erscheinungen zunächst als grundsätzlich "gleichwertig" (290) erschienen. Diese Äquivalenz der Erscheinungen und Elemente kennzeichnet ganz offenkundig den Gesamtbereich der Verdichtung, und sie charakterisiert auch das Vorgehen des Psychoanalytikers.

Auf Werte, insbesondere Wertunterschiede kommt der Wiener Psychologe erst im Zusammenhang der Verschiebungsleistung zu sprechen. Zwar verdient Freuds (1958, 140) Hinweis auf die traumkonstitutive "Ersetzung der inneren Assoziationen (Ähnlichkeit, Kausalzusammenhang usw.) durch die sogenannten äußeren (Gleichzeitigkeit, Kontiguität im Raum, Gleichklang)" gerade auch wegen ihrer poetologischen Umkehrung durch Jakobson Aufmerksamkeit, doch haben wir schon hier (wie später bei dem Strukturalisten) das Fehlen eines axiomatischen Horizonts zu beklagen. Simularität und Sukzessivität gründen auf völlig anderen Werten als Synchronizität und Kontiguität. Die Übertragung einer chronikalischen Wertordnung auf eine topische, die Freud an den wahrgenommenen Erscheinungen übersieht und die unserer Auffassung nach gerade den Kernpunkt der Wertspannung verschobener Erscheinungen ausmacht, kehrt freilich, sich gleichsam für ihre Unterdrückung rächend, in Freuds eigener Wertperspektive als Dominanz etwa in der Gestalt der psychischen Instanzen wieder.

Die bemerkenswerten Thesen Freuds, die "wesentlichen Elemente" des Traum-inhalts spielten in den Traumgedanken keineswegs die gleiche Rolle, der "wesentliche Inhalt" der Traumgedanken könne im Traum ohne Vertretung sein, der Traum sei um andere Elemente als Mittelpunkt zentriert, verweisen durchweg auf eine verdeckte topische Axiomatik. Freud (SA II: 306) definiert die "psychische Wertigkeit" als "einen gewissen Grad von Interesse", als "psychische Intensität" und grenzt sie gegen die "sinnliche Intensität", die "Intensität des Vorgestellten"⁶⁹ ab; leider nennt er aber das Bezugssubjekt dieses Interesses nicht, und es stellt sich der Verdacht ein, daß er ein traumunabhängiges Subjekt, ein traumexternes Wertungssubjekt meint. "Wir machen nun", sagt der Analytiker statt dessen, "die Erfahrung, daß diese Wertigkeit der einzelnen Elemente in den Traumgedanken für die Traumbildung nicht erhalten bleibt oder nicht in Betracht kommt."

Der Verfasser der *Traumdeutung* äußert zwar die Überzeugung, es gebe keinen Zweifel daran, welches die "höchstwertigen Elemente der Traumgedanken" seien, er muß aber einräumen, daß es scheinen könne als gelange in den Traum

nicht, was in den Traumgedanken wichtig sei, sondern was in ihnen wiederholt vorkomme. Den Einwand gegen diese Ersetzung eines qualitativen Wertes durch einen quantitativen räumt er mit dem Hinweis aus, das Verständnis der Traumarbeit werde nicht durch die Annahme befördert, mehrfache Determinierung und Eigenwert könnten ungleichsinnig wirken. Für die vermutete Gleichsetzung von qualitativer und quantitativer Wertigkeit führt Freud vergleichsweise wiederum eine räumliche Begründung an, welche in der Vorstellung der Höherwertigkeit des "Mittelpunktes" ihren Grund hat. Wie von Zentren her 'strahlten' die einzelnen Traumgedanken.

Ungeachtet dieser zentralistischen qualitativen Axiomatik können Freud zufolge in den Traum auch Elemente gelangen, die eben nicht durch ihre Qualität, sondern nur durch ihre Quantität hervortreten. Aus dem Dilemma, daß aus der Häufigkeit nicht ohne weiteres auf die Relevanz der Elemente zu schließen ist, findet Freud den Ausweg, die Traumarbeit selbst realisiere jene "Übertragung und Verschiebung der psychischen Intensitäten", welche "auf dem Wege der Überdeterminierung aus minderwertigen neue Wertigkeiten schafft" und so den werthafte Unterschied zwischen manifestem Trauminhalt und latenten Traumgedanken, zwischen Traumoberfläche und Traumtiefe hervorruft. Der Psychoanalytiker hypostasiert sein Werturteil.

Diese "Überdeterminierung" (oder "mehrfache Determinierung") ist als psychodynamischer Begriff⁷⁰ zugleich der zentrale Wertbegriff in Freuds Psychoanalytik. Er bezieht die jeweilige Erscheinung der Traumoberfläche auf mehrere ihm zugrundeliegende unbewußte Elemente, deren jedes in einem anderen Deutungs-zusammenhang steht. Die Überdeterminierung ist so auch Ergebnis der "Verdichtung", jener Verknappung, die z.B. als 'Knotenpunkt', oder als 'Sammelperson' in Erscheinung treten kann. Ihr entspricht auf der Seite der (psychoanalytischen) Deutung die Notwendigkeit, einem jeden manifesten Element seine "Überdeutung" zu verleihen.

Freud formuliert die Differenz zwischen latentem Traumgedanken und manifestem Trauminhalt gerade als 'Textverschiedenheit', obgleich doch weder Trauminhalt noch Traumgedanken ursprünglich als Text im linguistischen Sinne vorliegen. Dabei ist aufschlußreich, daß eine durch die Vergleichspartikel "wie" am Beginn noch angedeutete Ähnlichkeit im Laufe der Formulierung selbst zunehmend in Gleichheit übergeht:⁷¹

Traumgedanken und Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen desselben Inhaltes in zwei verschiedenen Sprachen, oder besser gesagt, der Trauminhalt erscheint uns als eine Übertragung der Traumgedanken in eine andere Ausdrucksweise, deren Zeichen und Fügungsgesetze wir durch die Vergleichung von Original und Übersetzung kennenlernen sollen. (Meine Herv.)

Den Mangel einer diffusen Beziehung zwischen Traumgedanken und Traum-

inhalt auf der einen und sprachlich gefaßtem Traumtext auf der anderen Seite hat Bachtin⁷² schon Mitte der 20er Jahre in seiner Studie *Фрейдизм* herausgestellt. Die Axiomatik der "Traumverschiebung" ist also die Wertigkeit nach einer versprachlichenden, ja, einer verschriftsprachlichenden Operation. Ihr liegt in Freuds Entwurf jene "endopsychische Abwehr" (SA II: 308) voraus, welche er auch "Traumzensur" genannt hat. Axiomatisch ist die Zensur eine Normenkontrolle, die eine Normenverletzung durch Verschiebung und/oder Verdichtung des in Frage gestehenden Elementes unterläuft. Wie die Verdichtung ist auch die Verschiebung ein Moment der Freudschen Seelenökonomie. An die Stelle der Kleistschen Drähte und Seile sind jene hermeneutischen Sinn- und Wertlinien getreten, denen folgend der Analytiker die Sinn- und Wertintention eines (vermeinten) Ursprungstextes rekonstruiert.

Freud unterscheidet zu diesem Zweck die wesentlichen Traumgedanken von den minderwertigen, zu welchen er die "vermittelnden und annähernden Assoziationen" (SA II: 310) rechnet, durch das Kriterium, daß sie "den Traum voll ersetzen und allein als dessen Ersatz hinreichen würden" (SA II: 310). Diese ersetzungsfähigen "wesentlichen" Gedanken können freilich nur kraft eines interpretatorischen Aktes gegen die "vermittelnden und annähernden Assoziationen" abgesetzt werden, so daß diese axiomatische Differenzierung nur scheinbar dem Traum selbst entspringt. Zwischen latentem Traummaterial und manifestem Traum stellt Freud dann auch selbst eine bemerkenswerte "Umwertung aller psychischen Werte" (SA II: 327) fest. Diese Umwertung hat er am Material des Witzes expliziert.

Die Funktion des Witzes sieht Freud (1958, 78) in zwei Tendenzen gespalten, deren eine er mit Blick auf Satire, Aggression und Abwehr "feindselig" nennt, während er der andern mit dem Blick auf die Enthüllung den Charakter des Obszönen verleiht. Die "Unnachgiebigkeit des Weibes" - Kleist könnte hier auch von ihrer "Ziererei" sprechen - wird vom Verfasser der Studie *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (Freud 1958, 80) zum Grund für die Entstehung der Zote erhoben. Es ist durchaus bemerkenswert, daß Freud für "den idealen Fall eines derartigen Widerstandes beim Weibe" die Anwesenheit eines Dritten hält, der das Nachgeben der Frau ausschließe.⁷³

Auch der tendenziöse Witz sei auf eine Dreierkonstellation eingestellt, insofern der Witzerzähler neben dem Objekt auch einen Zuhörer voraussetze. Die Wirkung des Witzes begründet der Psychoanalytiker (Freud 1958, 96) ganz im Sinne der Zeit energetisch, nämlich mit der Ersparung eines Hemmungs- und Unterdrückungsaufwandes, welcher dem erzielten Lustgewinn äquivalent sei. Der Wert des Witzes bemesse sich daher an seiner Technik insofern sie den Erfolg sicherstelle, "lustbereitende Mittel gegen den Einspruch der Kritik sicherzustellen" (Freud 1958, 105).

Hier ist einzuwenden, daß Freud (1958, 106) jene Ambivalenz eines jeden

Witzes ausklammert, die analog zu dem von ihm konzidierten "Sinn im Unsinn" verschiedenwertige Elemente aneinander bindet. Außerdem neigt der Seelenarzt dazu, das Unterbewußte mit einer dem Bewußtsein in seiner Sprachlichkeit homologen Struktur auszustatten. Zur Kategorie der Zensur⁷⁴ und ihrer axiomatischen Implikate werden wir noch an Hand eines Textes von Rozanov zurückkommen.

Die Kantianische Bestimmung des Ästhetischen als des "zweckfreien Wohlgefallens" schreibt Freud (1958, 77) an Hand des Witzes um in die gegen K. Fischer gerichtete Korrektur des "Zwecks in sich" zur Befriedigung von Lust: Die witzige Tätigkeit habe "sich unverkennbar das Ziel gesteckt [...], Lust beim Hörer hervorzurufen." Allerdings wird ihr durch das konkurrierende Realitätsprinzip ein folgenreicher Triebaufschub auferlegt. Freud läßt keinen Zweifel daran, daß für ihn dasselbe für alle ästhetische Tätigkeit gilt. Künstlerische Tätigkeit ist eine allegorische Ersatzhandlung, deren verschobener Sinn durch kundige Lesart zu entschlüsseln ist

2.2 Sinn- und Wertentwurf in der Psychoanalyse Jungs

Die Archetypik von C.G. Jung wird hier als Beispiel einer symbolischen Psychologie und Axiologie und daher auch als Paradigma einer Psychopoetik des Symbols herangezogen. Ihr Ziel ist der Allegorik entgegengesetzt, insofern sie die Strukturhomologie zwischen Seele und Welt voraussetzt. Es ist alles andere denn Zufall, daß Jung (1969, 381) wie Goethe das Auge, und sei's im Vergleich, zum zentralen Organ der Seele erhebt: "Das Bewußtsein ist wie ein Auge, das fernste Räume in sich faßt, das psychische Nicht-Ich aber ist das, was diesen Raum unräumlich erfüllt." Grundkategorien dieser symbolischen Psychologie sind Identität und Totalität.

Im *Prolog* seiner Selbstdarstellung führt er (Jung 1979, 10) die Totalität als Orientierungsgröße der Persönlichkeit ein:

Mein Leben ist die Geschichte einer Selbstverwirklichung des Unbewußten. Alles, was im Unbewußten liegt, will Ereignis werden, und auch die Persönlichkeit will sich aus ihren unbewußten Bedingungen entfalten und sich als Ganzheit erleben.

Auch der axiomatische Hinweis auf das Kriterium des Erzählenswerten enthüllt bei Jung (1979, 11) den bewußten Anschluß an Goethes zum 'geflügelten Wort'⁷⁵ gewordenen Diktum aus dem Chorus mysticus des *Faust* von der Gleichnishaftigkeit des Vergänglichen: "Im Grunde genommen sind mir nur die Ereignisse meines Lebens erzählenswert, bei denen die unvergängliche Welt in die vergängliche einbrach."⁷⁶

Der Schweizer Psychoanalytiker hat die Bedeutung des Wertes für die Psychologie als geradezu konstitutiv herausgehoben⁷⁷ und die axiomatische Kategorie auf den von Rudolf Otto (1917) übernommenen theologischen Begriff des "Numinosen" gegründet, welcher die Erfahrung des Kreatürlichen in den Mo-

menten des Übermächtigen (majestas), des Erhabenen (augustum) und des Schauervollen (tremendum), des Unheimlichen und des "Ganz Anderen" ergreift. Der Wert, welcher für Freud gerade die Differenz zwischen unterbewußter Intention und realer Handlung ausmacht, bildet für den Psychologen als emotionale Brücke das Bindeglied zwischen Erlebnis und Leben:

Wenn auch die Formen der Archetypen zu seinem gewissen Grad auswechselbar sind, so bleibt doch ihre Numinosität eine Tatsache und bildet den Wert eines archetypischen Geschehens. Diesen emotionalen Wert muß man während des ganzen intellektuellen Vorgangs der Trauminterpretation im Auge behalten. Man übersieht ihn nur zu leicht, weil Denken und Fühlen einander diametral entgegengesetzt sind, so dass das Denken fast automatisch die Gefühlswerte abdrängt. Die Psychologie ist die einzige Wissenschaft, die den Wertfaktor (das heisst das Gefühl) in Rechnung stellen muss, weil dieser das Bindeglied zwischen psychischen Ereignissen und dem Leben ist.

Die Einstellung von Jungs Psychologie auf Identität und ihre Bindung an Totalität kommt in den besonderen Verhältnissen zwischen den Kategorien, besser sollten wir sagen: zwischen den Archetypen des "Selbst" und des "Mandala" zum Ausdruck. Das Bewußte und das Unbewußte umschließend, kann das Selbst nicht zu völliger Bewußtheit gelangen, weil eben das seiner Quantität nach unbestimmbare Unbewußte "mit zur Totalität des Selbst gehört" (Jung 1974, 196). Auch in der Topographie der Psyche nimmt das Selbst als Zentrum der Totalität von Bewußtem und Unbewußtem (Jung 1976b, 59) einen besonderen Raum ein. Der Freudschen Dezentrität des Traums wird so die Konzentrik des Selbst konfrontiert. Der potenzierte Symbolismus Jungs wird greifbar, wenn er das Mandala, das Symbol der psychischen Totalität, als Bild der Zentralität und Teleologie des Selbst faßt und somit das Symbol eines Symbols konstituiert.

Des Gegensatzes zwischen Jung und Freud manifestiert sich auch an ihrem Umgang mit der Zahlensymbolik. Wo Freud wie in der topischen Figur der Psyche (Es - Ich - Über-Ich) der Dreizahl den Vorrang verleiht, stellt Jung (1973, 182) die Vierzahl ("Quaternität") in den Vordergrund:

Die Quaternität ist ein Archetypus der sozusagen universell vorkommt. Sie ist die logische Voraussetzung für jedes Ganzheitsurteil. Wenn man ein solches Urteil fällen will, so muß dieses einen vierfachen Aspekt haben [...] Darum gibt es auch vier psychologische Aspekte der psychischen Orientierung, über die hinaus nichts Grundsätzliches mehr auszusagen ist.

Dabei lassen sich die vier psychischen Funktionen Jungs - Empfindung, Denken, Fühlen, Intuition - durchaus mit den oben aufgeführten vier psychischen Grundoperationen bei Goethe vergleichen.

Jung (1965, 96) grenzt nun die intellektuelle gegen die psychische Rezeption von Erscheinungen gerade aufgrund der Differenz von Semantik und Axiomatik

gegeneinander ab. Die psychische Rezeption allein eröffne den Zugang zur Totalität der Erscheinung:

[...] das psychische Phänomen wird als Ganzes durch den Intellekt nicht erfaßt, denn es besteht nicht nur aus Sinn, sondern auch aus Wert, welch letzterer auf der Intensität der begleitenden Gefühlstöne beruht.

Wert ist bei Jung zum einen als kometarische Größe eine Kategorie der Kontiguität, zum anderen aber bildet sie ganz entscheidend eine Kategorie des Grades; wir erinnern uns an Goethes Begriff der "Steigerung". Amplifikation und Gradation sind denn auch die axiomatischen Grundverfahren der symbolisierenden Praxis. Allerdings trübt die Einheit des Symbolischen hier der Hinweis auf den begleitenden Charakter der Gefühlsnuancen, auf denen für Jung der Wert der psychischen Phänomene aufzuruhen scheint. An anderer Stelle hat er denn auch (Jung 1965, 53) in einer Weise zur Axiomatik der Archetypen Stellung bezogen, die uns sogleich an Kleists Allegorie des Marionettentheaters erinnert:

Der Archetypus ist an sich weder gut noch böse. Er ist ein moralisch indifferentes Numen, welches erst durch den Zusammenstoß mit dem Bewußtsein zu dem einen oder anderen oder zu einer gegensätzlichen Zweiheit wird. Diese Entscheidung zum Guten oder Bösen wird wissentlich oder unwissentlich von der menschlichen Einstellung herbeigeführt.

Der Unterschied zu Kleist besteht nun darin, daß dort die Vorbewußtheit des Animalischen unrettbar verloren war, während Jungs Psychologie die Präsentation des Archetypischen im Selbst postuliert. Auf die Funktion einer kollektiven "facultas praeformandi" eingeschränkt und verglichen mit dem Achsensystem eines Kristalls, welches die Kristallbildung vorprägt, ohne selbst über materielle Qualität zu verfügen, erlangt der Archetypus (Jung 1976a, 95) den Charakter eines axiomatisch-teleologischen Paradigmas.

Jung (1965, 97f.) hebt von den subjektiven und wandelbaren psychischen Werten nun invariante objektive Werte ab, zu denen er neben den ethischen und religiösen auch die ästhetischen rechnet:

Ich spreche hier von der subjektiven Gefühlsbetonung, die dem [...] mehr oder weniger periodischen Wechsel unterworfen ist. Es gibt nun aber auch objektive Werte, die auf dem allgemeinen consensus beruhen, wie z.B. moralische, ästhetische und religiöse Werte, d.h. allgemein anerkannte Ideale oder gefühlsbetonte kollektive Vorstellungen (Lévy Bruhls "representations collectives"⁷⁸). Die subjektiven Gefühlsbetonungen resp. "Wertquantitäten" sind leicht festzustellen durch Art und Zahl der von ihnen bewirkten Konstellationen bzw. Störungssymptome.⁷⁹

In Übereinstimmung mit dieser Differenzierung wird dann auch den psychologischen und literaturwissenschaftlichen Wertungen literarischer Kunstwerke ein

verschiedenartiger Charakter verliehen:

Die psychologische Betrachtung des literarischen Kunstwerkes unterscheidet sich durch ihre spezifische Einstellung von der literaturwissenschaftlichen Weise. Die für die letztere ausschlaggebenden Werte und Tatsachen können für erstere sozusagen belanglos sein; ja, Werke von höchst zweifelhaftem literarischem Wert erscheinen oft dem Psychologen als besonders interessant.

Diese Eröffnung des Abschnitts *Das Werk* aus C.G. Jungs (1965, 31) Aufsatz *Psychologie und Dichtung* könnte eine bündige Scheidung zwischen literaturwissenschaftlicher und psychologischer Betrachtung der Literatur gerade mit Blick auf die Erscheinung der Werte nahelegen. Jung teilt dabei die literarischen Werke in zwei Gruppen ein, deren eine - er nennt sie psychologisch und verweist vor allem auf den Realismus - seiner Auffassung nach aus Texten besteht, welche sich aus sich selbst heraus erklären, während die anderen, "visionär" genannten - wir könnten hier an die (russische) Moderne denken -, gerade infolge ihrer Fremdartigkeit und Unverständlichkeit der psychologisierenden Deutung bedürften.

Jung (1965, 53) gerät freilich unversehens in einen Widerspruch mit seiner eigenen These vom heterogenen Charakter der Wertung, wenn er sagt "Das große Werk ist wie ein Traum, der trotz aller Offenkundigkeit sich selbst nicht deutet und auch niemals eindeutig ist." Im Hintergrund scheint unausgesprochen eine Werthierarchie zu wirken, welche die universalen Grundvorstellungen - Jung (1965, 98) nennt sie kollektiv - gegenüber den individuellen Anschauungen favorisiert:

Kollektive Ideale haben häufig keine subjektive Gefühlsbetonung, behalten aber trotzdem ihren Gefühlswert. Letzterer läßt sich daher nicht durch subjektive Symptome nachweisen, wohl aber durch die solchen Kollektivvorstellungen anhaftenden Wertattribute einerseits und durch eine charakteristische Symbolik andererseits, ganz abgesehen von der Suggestivwirkung.

In der großen Kunst ist für Jung ein Subjekt am Werk, welches das Individuum übersteigt. Die alte Vorstellung vom Künstler als Medium einer außerhalb von ihm wirkenden Macht tritt wieder in ihr Recht und räumt dem Schriftsteller ein Vermögen ein, welches die individuellen Voraussetzungen weit hinter sich läßt (Jung 1985, 53):

So erfüllt sich das seelische Bedürfnis des Volkes im Werke des Dichters, und darum bedeutet das Werk dem Dichter in Tat und Wahrheit mehr als sein persönliches Schicksal, ob er sich dessen nun bewußt sei oder nicht. Er ist in tiefstem Sinne Instrument und deshalb unterhalb seines Werkes, weshalb wir von ihm auch niemals eine Deutung seines eigenen Werkes erwarten dürfen.

Für den Literaturwissenschaftler hält Jung (1965, 54) wie für den Psychologen eine Persona - oder wie wir zu sagen gewohnt sind: eine Rolle - bereit; sie reicht

in die historische Tiefe der archaischen Kultur und gründet im nichtgenannten Begriff der Katharsis. Freuds Begriff der "Urszene" durch die Kategorie des "Urerlebnisses" ersetzend, verlegt Jung in den Traum, was der Tagtraum mancher psychologischer und literarischer, vor allem aber auch psychopoetischer Interpreten sein dürfte:

[...] wenn einer vom weisen Lehrer träumt, so ist er entweder zu lehrhaft oder bedarf des Lehrers. Und beides ist subtil dasselbe, wessen einer nur dann inne wird, wenn er das Kunstwerk annähernd so auf sich wirken läßt, wie es auf den Dichter wirkte. Um seinen Sinn zu verstehen, muß man sich von ihm gestalten lassen, wie es den Dichter gestaltet hat. Und dann verstehen wir auch, was sein Urerlebnis war: er hat jene heilsame und erlösende seelische Tiefe berührt, wo noch kein Einzelner zur Einsamkeit des Bewußtseins sich abgesondert hat [...].

2.3 Zur Semiotik der Psychoanalyse und Psychopoetik

Roman Jakobsons (1974) Unterscheidung aphatischer Störungen kann auch einer Typologie der Semiotik psychopoetischer Erscheinungen zugrundegelegt werden. Allegorische Psychopoetik geht mit einer außergewöhnlichen Stärkung der Kontiguität und der komplementären Schwächungen der Similarität einher, symbolische Psychopoetik räumt umgekehrt der Ähnlichkeitsbeziehung auf Kosten der Nachbarschaftsbeziehung die Vorherrschaft ein. Allerdings wird dieses Abrücken vom Mittelmaß der Ausgewogenheit zwischen paradigmatischer und syntagmatischer Textkonstituierung hier nicht als 'Störung', sondern als Weg kreativer Umformung mit Blick auf etablierte Textpraktiken begriffen.

Sehr überzeugend hat der bedeutende Linguist (Jakobson 1974, 138) die Similaritätsstörung der Aphasie mit der Erscheinung der substituierenden 'Identifikation' und die Kontiguitätsstörung mit der Freudschen 'Verdrängung' in Verbindung gebracht. Auch hat er völlig zurecht darauf verwiesen, daß durch die engere Bindung zu den Tropen die Behandlung der Smilarität bislang weitgehenden Vorzug bei der literaturpsychologischen Betrachtung genoß. Untersuchungen einer Veränderung der Kontiguität stellen noch stets ein Desiderat der Forschung dar.

Allerdings soll bei der weiteren Betrachtung gegenüber Jakobsons einliniger Verfahrensweise eine Differenzierung vorgenommen werden. Es wird sich als vorteilhaft erweisen, zwischen einer Similarität auf der Ebene der dargestellten Welt (z.B. "господин", "не красавец", "приезжий господин", "он", "приезжий", "Коллежский советник Павел Иванович Чичиков", "Чичиков" als Bezeichnungen des Helden im Eingang der *Toten Seelen*) und einer Similarität auf der Textebene (z.B. der Reimwörter 'кровь - любовь') zu unterscheiden. Entsprechend gilt es zwischen der Kontiguität auf der Textebene, die unter anderem durch Konjunktionen, deiktische Ausdrücke und Relativpronomina hergestellt

wird und der Nachbarschaft von Erscheinungen in der dargestellten Welt zu unterscheiden (z.B. räumliche Nähe, zeitliche Folge). Die Milieudarstellung realistischer Texte, die eine Figur aus ihrer Umgebung, einen Verbrecher aus seinem asozialen Umfeld begreiflich macht,⁸⁰ gründet in der Kontiguität der dargestellten Welt.⁸¹ Narration neigt im Sinne der *oratio prorsa* zur Stiftung von textueller Kontiguität (z.B. ganz zu Beginn der *Toten Seelen*: "В ворота гости-ницы губернского города [...] въехала [...] бричка, в какой ездят хо-лостяки" oder "Покамест слуги управлялись и возились, господин отправился в общую залу"), Poesie dagegen folgt dagegen schon im Vers dem Prinzip der textuellen Similarität.

Aufschlußreich sind im psychopoetischen Sinne weniger die Fälle der Kongruenz von Similarität der dargestellten Welt und der Darstellung (reine Symbolik) oder Kontiguität der Darstellung und der dargestellten Welt (reine Allegorik), sondern die Überlagerung der Similarität durch Kontiguität (Gogol's Prosa) und vice versa (Platonovs Prosa) sowie die Inkongruenz zwischen der Dominanz der Kontiguität in der dargestellten Welt und der Vorherrschaft der Similarität in der Textpraxis (z.B. Nekrasovs Gedichte) oder die überwiegend symbolischen Darstellung einer allegorischen Welt (Prosa Andrej Belyjs).

Einen Sonderfall bietet eine Ich- und Weltauffassung, welche den Unterschied von Similarität und Kontiguität zunichte zu machen trachtet. Er ist im Leben und Werk von Vasilij Rozanov gegeben und soll hier unter psychopoetischem und axiomatischem Gesichtspunkt betrachtet werden.

3. Die melancholisch-paraphrene Psychopoetik Vasilij Rozanovs

Редко-редко у меня мелькает мысль, что напором своей психологичности я одолею литературу. Т. е, что «потом» будут психологичны – как я и «наши» [...].
Rozanov (1989b, 493)

3.1 Psychologische Reflexionen Rozanovs: Genealogie und Dezentralismus

Fast genau hundert Jahre nach der Niederschrift von Kleists Aufsatz zum Marionettentheater notierte der Petersburger Schriftsteller Vasilij Rozanov (1911, 1) ein traumatisches Erlebnis, das ihm als siebenjährigem Knaben widerfahren ist und die Entstehung einer Melancholie bloßlegt. In Kostroma hat das Kind «дрожа от страха» aus dem Munde des Großvaters eine Überlieferung vernommen, die für den Enkel den Stellenwert eines "запретъ", ja eines "зарокъ" annahm: «Старые люди говорят, что кто Божественное Писание все до конца пойметъ, тотъ ума лишается». Der des Verstandes Beraubte kann seine Erfahrung nicht mehr mitteilen.

Die von dem französischen Historiker Fernand Braudel⁸² herausgearbeiteten

Unterschiede im Wahrheitsbegriff der griechisch-orthodoxen und lateinischen Tradition verengen sich in dieser Urszene zur personalen Aporie.⁸³ Östlich-orthodoxe 'истина'⁸⁴ ist gleich der Ikone auf Ewigkeit und Unveränderlichkeit angelegt und dem menschlichen Verstand grundsätzlich unzugänglich, also agnostisch; die Wahrheit (lat. 'veritas') der lateinisch-westlichen Überlieferung dagegen, dem Emblem verwandt, eher auf eine dem menschlichen Verstand erfaßbare Gewißheit gerichtet; sie ist also durchaus gnostisch. Die Gegenüberstellung von Kind und *Heiliger Schrift* wird nun psychologisch dadurch zugespitzt, daß Rozanov anstelle der üblichen Bezeichnung für die Bibel den Titel *Божественное Писание* wählt und so die Gegenüberstellung von 'menschlichem Sohn' ('Menschensohn') und göttlichem Vater zuspitzt.⁸⁵ Angesichts dieses Vaters tritt der Gegensatz zwischen göttlicher Wahrheit und menschlichem Wissen besonders prekär hervor.⁸⁶ Durch die alttestamentarische Erzählung vom Sündenfall ist auch in Rozanovs psychologischem Entwurf die Erkenntnis genealogisch mit der Geschlechtlichkeit des Menschen verknüpft.⁸⁷

Die Forderung des 'sacrificium intellectus' zugunsten des Glaubens erweckt im Kind freilich zugleich die voyeuristische Lust, das Verbot zu übertreten. Wurde die Übertretung des Interdiktums, vom Baum der Erkenntnis zu essen, an Adam und Eva mit der Vertreibung aus dem Paradies geahndet, so sieht er das Begehren, volles Wissen zu erlangen, mit dem Tode bedroht: «Хоть бы однимъ глазомъ заглянуть – и потом умереть». Wenn es aber die religiöse Zuflucht nicht gäbe, so herrschten «Тьма, ночь и очаяние». Es ist als ob das agnostische Gebot bestehe, damit die Ikonen ihren religiösen Wert nicht einbüßen: «И да сіяють Образа эти вѣчно».

Der 1856 Geborene verlor dreijährig den Vater und erlebte in der zweiten Klasse des Gymnasiums den Tod der Mutter. Die nächstverwandten Erwachsenen erwiesen dem Kind eine Untreue, welche dem Knaben eine Disposition zur Melancholie eingepflanzt und zum Ausgleich die engere Bindung an Kinder als Gleichgefährdete beschert haben mag. Die von Rozanov (1989a, 491) mit Blick auf sexuelle Aktivitäten ausgesprochene Warnung «Дети – не верьте родителям: они скрываются» erlangt unter diesen Auspizien einen viel weiter gehenden Sinn.

Weder als Allegorie (etwa als Verschiebung) noch als Symbol (etwa als Verdichtung) ist das Verhältnis zwischen Wissen und Verbergen in diesem äußerst raffinierte Rozanovschen Satz psychopoetisch aufzulösen. Es tritt hier das Verbergen ja nicht an die Stelle des Wissens oder umgekehrt, auch erscheint das Wissen nicht im Verbergen oder vice versa; vielmehr sind durch die mosaische Mythe⁸⁸ Wissen und Verbergen zur reflexiven Haltung der Scham miteinander verknüpft: Die Aufforderung, den Eltern nicht zu glauben, ihre Abwesenheit zu durchschauen, ist selbst Anstiftung zu jenem Wissen, das mit Scham einhergeht. Kraft des mythischen Zirkels bedeutet (das Wissen um) die Zeugung zugleich (die

Einsicht in) den Tod. Der Vorgang des Verbergens weist zurück vor die Entstehung von Symbol und Allegorie - in eine Sinn- und Wertstruktur, in welcher nicht eine bestehende Welt gedeutet und bewertet wird, sondern eine Welt überhaupt erst entsteht. Rozanovs Satz ist zugleich phylogenetisch und kosmogonisch.

Melancholie gründet im Mißlingen der Trauer über Ereignisse der Vergangenheit, zumeist einen Verlust, der in die Gegenwart hineinreicht. Wird in der Psychose das reale Ereignis geleugnet, so vollzieht die Neurose eine Umdeutung und Wertung der Interpretation des Geschehens. Vom dauerhaften 'Verbergen' der Eltern ausgelöst, sucht sich die melancholische Haltung passende Gegenstände auch in der Gattungsgeschichte der Menschheit und findet im Sündenfall, genauer: im damit einhergehenden Erkenntnisdrang, den theologischen Urgrund für die Sterblichkeit der Menschen, letztlich also noch für den Tod des Vater. Im Umkehrschluß scheint auch das eigene Leben mit dem Tod der Mutter durch das Erwachsen-Werden bedroht; und so ist der Erkenntnis-Zuwachs - im epistemischen wie im sexuellen Sinne - durchaus ambivalent. Im Alter gesteht der langjährige Lehrer (Rozanov 1989a, 465) unumwunden: «Ужасно люблю гимназическую пору. И вечно хочется опять быть гимназистом. <Ну ее к черту, серьезную жизнь>.» Sogar seine Mitarbeit an Zeitungen stellte er im reifen Alter unter das Motto «Мы еще погимназистничаем».

Der Hang zur Jugend- und Kinderzeit wird von Rozanov ausdrücklich motiviert; diese Lebensphasen böten (wie spiegelbildlich das Greisenalter) die Chance der größeren Nähe zum unschuldigen und unzeitlichen (nicht todesbedrohtem) Wissen. Und so sieht sich Rozanov selbst als einen Nicht-Erwachsen-Gewordenen, der dann auch zu Erwachsenen keine authentische Beziehung aufnehmen kann:

[...] во мне застыл мальчик... «Зрелых» людей, «больших» – я не люблю; [...] Никакого интереса с ними и от них не чувствую и не ожидал. Любил я только стариков-старух и детей-юношей, не старше 26 лет.⁸⁹

Eine komplementäre Neigung zur Pädophilie spricht aus des Pädagogen Einstellung auf die frühkindliche Sexualität. Der folgende Kurztext ist vom Widerspruch zwischen der in biologische Bilder gekleideten frühpubertären sexuellen Reife und der mit ihr nicht synchronen sozialen Reife der Frau geprägt:

Только у человека: цветет, а завязаться плоду не дают.

(«сформируется» девушка в 13-14 лет, а «супружество» одложено до 20-ти лет и далее).

Die parallele Erscheinung beim jungen Mann würdigt der Schriftsteller keines Wortes. Dagegen fordert er in der Figur der *contradictio in adiecto* das entsexualisierte «вечное детство брака» (Rozanov 1989a, 401).

In diesem Horizont wird begreiflich, weshalb Rozanov (1989b, 188) gerade der Mythe vom 'Verlorenen Sohn', in der er neben Nekrasov wohl auch selbst wiedererkannt hat, so viel Gewicht beimaß. Er kennzeichnete diese religiöse Umdeutung und Umwertung einer Erscheinung der Initiation, des Austritts des Jugendlichen aus der familiären Gemeinschaft, geradezu als christliche Innovation, insofern dieser Typus vom Christentum in der Kultur der Menschheit eingeführt worden sei. Der 'Verlorene Sohn' ist in diesem Sinn der als Kind aus der Gemeinschaft Herausgetretene, welcher ungeachtet seiner Abwendung von der Gemeinschaft mit offenen Armen empfangen wird. Ganz im Widerstreit zur physiologischen Reife richtet Rozanov (1989a, 398) richtet sich auch als Pädagoge gegen das vorzeitige, von der Erziehung angestrebte und bewirkte seelische Reifen des Menschen - mit fünfzehn Jahren seien diese frühreifen Kinder bereits «мертвые старички». Diese Formulierung bildet eine bemerkenswerte Verschiebung des Topos 'puer senex'.

Die melancholische Einstellung der Erwachsenen-Kultur auf das unwiederbringlich verlorene Lebensalter des Kindes findet bei dem Schriftsteller ihr Gegenstück in der Gestaltung und Bezeichnung einer eigentümlichen literarischen Gattung. Am Schluß des zum Jahrhundertende erschienenen Bandes *Культура и религия* hat Rozanov (1899, 239-246) unmittelbar vor die *Bibliographie* einen Zyklus von einundzwanzig in lapidare Prosa gefaßte Gedanken, Anekdoten und Aphorismen gesetzt, der die Gattungsüberschrift *Эмбрионы* trägt. Die Freuds Sublimationsthese nahekommende, zugleich aber umkehrende⁹⁰ Vorstellung entwirft die künstlerischen Äußerungen geradezu als Kinderersatz; Genies - und er (Rozanov 1990, 249) meint damit wohl Männer - hätten keine Kinder; sie sind gleichsam selbst 'ewige Kinder'. Wenn ihnen schon Nachkommen beschert würden, dann seien es Töchter.⁹¹ Seinen Hinweis auf deren "влечение к разврату" verbindet der Pädagoge mit der Freuds Tiefenpsychologie analogen Einsicht in das «раннее полевое развитие» und die «пороки детства».

Das neunte 'Embryo'⁹² thematisiert nun in Gestalt einer Projektion den embryonischen Charakter auch der Welt. Freilich ist diese Übereinstimmung alles andere als symbolisch im Goetheschen Sinne, wenn auch dessen Morphologie einen äußeren Anklang bietet. Geht es dem Weimarer Naturforscher um die morphologische Identität des Lebendigen im Strom der Zeit, so hat der russischen Lehrer das Frühstadium des Kindes - gleichsam die Kinderzeit der Kindheit - selbst zum Inhalt der Welt erhoben. Die Leibesfrucht ist für den Sprecher dieser Sentenzen eine reine Möglichkeit und steht so der aktuellen Welt als pure Potenz gegenüber; ihre aktuelle Realität liegt in der Zukunft. Der Keim selbst ist gleichsam naturhafter Zukunftsentwurf, er bildet eine Vorform, eine Präexistenz, ein Wesen, das erst in künftigen Zeiten seinen (vollen) existentiellen Wert erlangt. Diese Vorläufigkeit der embryonalen Existenz von Person und Welt steht - wie wir noch sehen werden - in einem Spannungsverhältnis, wenn nicht in einem

Gegensatz zur Einstellung Rozanovs auf das Gegenwärtige, das Augenblickliche, auf das Vergängliche.

Im räumlichen Sinne ist das Embryo nicht Ganzes, sondern Teil und mit der Welt nicht durch Übereinstimmung, sondern durch Teilhabe verbunden. Kraft dieser Einstellung auf Partizipation tritt in Rozanovs (1899: 241) Embryologie der Vorentwurf der avantgardistischen Moderne dem Konzept der symbolistischen Repräsentation durchaus folgerichtig gegenüber:

Весь миръ есть игра потенцій; я хочу сказать – игра нѣкоторыхъ эмбрионовъ, духовныхъ или физическихъ, мертвыхъ или живыхъ. Треугольникъ есть половина квадрата, извѣстнымъ образомъ разсеченного, и на этомъ основаны его свойства, измѣримость, отношения къ разнымъ фигурамъ; земля есть «сатурново кольцо», оторвавшееся отъ солнца, разорвавшееся, склубившееся, – и поэтому она тяготеетъ къ солнцу; и всякая вещь есть часть безчисленныхъ другихъ вещей, ихъ эмбрион, потенція ихъ образованія – и поэтому только она входитъ въ соотношеніе съ этими другими вещами, связывается с ними, а отъ другихъ, наоборотъ, отталкивается.

Dieser Weltentwurf ist zunächst durchaus monistisch. Das Biologische bildet darin zwar das Modell für das Physische und Geistige, doch so, daß dieses Biologische selbst anthropomorph, nämlich genealogisch gedacht ist. An die Stelle der phylogenetischen Entwicklungstheorie Darwins⁹³ tritt eine ontogenetische Embryologie. Mit diesem Tausch der Biographie gegen die Gattungsgeschichte geht eine Umorientierung von der Vergangenheit auf die Zukunft einher; ist die Evolutionstheorie auf die Herleitung der bestehenden Art aus ihren Vorformen eingestellt, so richtet sich die Embryologie auf das Heranreifen des künftigen Menschen aus der befruchteten Eizelle. Aus dieser Sicht wird dann auch ein jedes Wissen letzten Endes zu einem ontogenetisch-genealogischen Entwicklungswissen:

Поэтому, говорю я, жизнь природы есть жизнь эмбрионовъ; ея законы – суть законы эмбриональности; и вся наука, т.е. всё и всякия науки, суть только вѣтви нѣкоторой космической эмбриологiи.

Die Befruchtung hat für Rozanov (1989a, 490) komplementär zur 'tödlichen' Erkenntnis eine eminent psychische Implikation; auf Seiten des Elternteils entstehe das Gefühl, er habe sich "sich an der Erde festgemacht" («прикрепился к земле»); der Kultur-Embryologe prägt zur Bezeichnung dieser Emotion sogar einen bedenkenswerten Neologismus: «Земля уроднилась мне». Die Teilhabe an der Welt wird von der Erde durch genealogische Stammesverwandtschaft bekräftigt. 'Под' und die von dieser Wurzel abgeleiteten Wörter wie 'родина', und "родители" begründen für den Frühwaisen Rozanov den engsten weil genealogischen Zusammenhang zwischen den Dingen.⁹⁴ Die Bestätigung (im Sinne des

Stetig-Machens) dieses Bandes der Herkunft bildet eine der Urmythen des Schriftstellers und wird von ihm zur Quelle von mythischem Ritus und kultischen Liedern erhoben.

Das rituelle Vorweisen des blutigen Lakens der Neuvermählten nach der Hochzeitsnacht erscheint in diesem Horizont nicht nur als indexikalisches Zeichen der Verbindung des Bluts, sondern darüber hinaus als Bildung eines neuen Zweigs am «Дерево Жизни». Dieser zunächst mythische Vorgang wird von dem Religionskritiker religiös umgeformt und mit der alttestamentlichen Verführungsgeschichte verschmolzen, wenn er am «Вечное Дерево» - ihn zum Baum der Erkenntnis bestimmend - das Gedeihen eines Apfels wahrnimmt. Dieser Apfel ist weder Symbol noch Allegorie der Verführung, sondern metonymischer Teil der Mythe, ist mythische Metonymie.⁹⁵

Rozanovs Einstellung auf die Infantilität (zumal der Teleologie) geschlechtlichen Verhaltens ist keineswegs auf die Zeugung der Kinder, also auf das künftige Ergebnis eingeschränkt. Darüber hinaus wird die sexuelle Tätigkeit der Nachfahren zur rückwärtsgewandeten Wiedergeburt der Vorfahren erklärt⁹⁶ (Rozanov 1989a, 491): «Совокупление детей есть для родителей собственное их второе рождение».

Allerdings verrät Rozanovs Auffassung von der insektoiden Entstehung des menschlichen Embryos eine eigentümliche Vorstellung von der Ichwerdung des Menschen. Dabei geht es nicht so sehr um die zoologisch-physiologische Verkleidung des Befruchtungsvorgangs (der in Gestalt der 'bestäubenden Biene' in vielen europäischen Kulturen didaktisch geläufig war), wie um die Entstehung der Ich-Identität: «[...] «насекомое-наездник, опустив яйцевод, просверливает кожу куколки и опускает в тело куколки яйцо свое, из коего вылупится <я> этого наездника [...]» (491). Prägnanter läßt sich die physiologisierende und genealogisierende Psychologie Rozanovs nicht vorführen.⁹⁷ Es ist die Heterogenität des Anderen, der das Ich seine Identität verdankt.

Wenngleich Rozanov die liebe- und genußvolle Zeugung des Menschen gegen den "grausamen und mörderischen" («жестоко и убийственно») Ziehvorgang des Insekts abhebt, bleibt doch die grundsätzliche Äquivalenz der Exotopie von anthropologischer Mutter und hexapodischer Puppe in Kraft.⁹⁸ Gerade das Austragen des befruchteten Eis wird zu einer äußerst positiven Handlung erklärt; und so deutet der Autor das Gackern des Huhns nach dem Eierlegen als Proklamation einer possessiven und partizipatorischen Beziehung: «<мир – мой>, а <я – мировая>» (491).⁹⁹ Anders als bei Goethe wird der Mensch nicht in der Anschauung seiner symbolischen Einheit mit dem Kosmos dieser Welt teilhaftig, anders auch als bei Kleist nicht durch allegorische Übertragung, sondern durch den Zeugungsvorgang, durch seine metonymische Genealogie: Das Ich hat Welt und ist Welt in der Produktion.

Zu dieser ambivalenten Wertung der Reifungsvorgänge paßt der Umstand, daß

Rozanov - wie die Verhaltenstraktate des Klassizismus¹⁰⁰ - dem heranwachsenden Jugendlichen nicht nur berufshalber mit seinem Rat zur Seite steht, sondern auch in seiner Publizistik. Die pädagogische Haltung bildet die Grundlage für eine eigentümliche Analogie zwischen Eltern und Lesern als Ernährern auf der einen Seite sowie zwischen Jugendlichen und Autoren als Nutznießern auf der anderen. Diese vom geläufigen Schema des Lesers als Konsument abweichende Analogie gibt auch das Modell ab für Rozanovs Psychologie der Schreibhaltung.

Die psychologischen Erwägungen des russischen Schriftstellers sind keineswegs nur unausdrücklich in seinem Werk enthalten; in einem Brief an den russischen Arzt und Denker Leont'ev hat Rozanov (1990, 484) die Bezeichnung 'Psychologe' geradezu als Ehrentitel aufgegriffen. So stellt er denn auch in seinen zur Jahrhundertwende geschaffenen *Эмбрионы* (Rozanov 1899, 242) zwei bemerkenswerte Thesen über die Befindlichkeit des Menschen auf. Die erste behauptet die Neigung der genialen Menschen und damit wohl auch der Künstler zur Steigerung des Weltlichen. Sie steht damit in einem Spannungsverhältnis zum Meta-Physischen und zum Konzept des Übermenschen bei Nietzsche. Die zweite bildet die ihr logisch vorausliegende Grundlage einer psychoästhetischen Axiomatik:

Всѣ гении тяготѣютъ к пре-мірному. Не есть ли предвѣреніе этой черты – то, что и всѣ люди тяготѣютъ къ необыкновенному, странному; к ужасному даже. Собака не тяготѣетъ к странному, а только бежитъ отъ него; человекъ тоже бежитъ, но и заглядываетъ в него, интересуется. Вотъ главная у него черта.

Die Schrecken und Faszination verklammernde Ambivalenz des Gefühlswertes stellt für Rozanov - anders als für Nietzsche - das Charakteristikum der psychischen Verfassung des Menschen dar. Sie legt die Einheit von Leiden und Lust nicht einer Ätiologie des Masochismus zugrunde, sondern einer Ästhetik der inneren Katharsis. Der Schriftsteller hat hierbei an Gogol' und Dostoevskij mehr denn an Nietzsche angeschlossen.¹⁰¹ Ungeachtet ihrer scheinbar trivialen Gegenstände, richtet sich die Wahrnehmung auf das ihnen innewohnende Schrecklich-Erhabene.

Den ihm besonders nahe stehenden russischen Dichter Nikolaj Gogol' hat Rozanov (1989a, 392) selbst einer aufschlußreichen Analyse unterzogen. Ihr Ziel war es, der «половая загадка» des unverheirateten Ukrainers auf die Spur zu kommen. Die gängige Vermutung («как все предполагают») der Onanie als geschlechtlicher Praxis des Schriftstellers hat der Kritiker ohne Begründung zugunsten des allegorischen Panoptikum einer Nekrophilie, die sich ausschließlich weiblicher Objekte bedient. Ausgangspunkt für diese das künstlerische Werk wie zur gleichen Zeit auch Freud voraussetzungslos zum Steinbruch psychologischer Betrachtung verkehrenden Überlegungen ist die «поразительная яркость

кисти, где он говорит о покойниках»). Tote führten bei dem Romantiker ein 'Doppelleben', insofern sie nie völlig 'tot' seien. Die lebenden Menschen erwiesen sich dagegen als «удивительно мертвы»: «Это – куклы, схемы, аллегории пороков.» (M. Herv.) Während Gogol' viele verstorbene Mädchen und junge Frauen beschrieben habe, seien männliche oder alte weibliche Leichen in seinem Werk nicht anzutreffen.¹⁰² Das sexuelle Geheimnis dieses Autors liege in "der schönen Welt der Toten" («прекрасном упокойном мире»). Eine Verwandtschaft zwischen dem Kritiker und seinem Gogol'-Bild kann man darin sehen, daß in beiden Fällen dem sexuellen Leben des erwachsenen, reifen Menschen andere Praktiken vorgezogen werden, die mit dem Noch-Nicht-Reifen wie die mit dem Nach-Reifen, dem Toten.

Anders als im Positivismus wird bei Rozanov die Welt denn auch nicht durch materielle Kausalität und Konsekutivität zusammengehalten, sondern durch theopsychische Geneigtheit (1989a, 459): «Бог охоч к миру. А мир охоч к Бору.». Das Liebesverhalten des Menschen ist für den Schriftsteller und Kritiker allerdings sowohl «по природе» als auch gottgewollt inhomogen. Die regelmäßig zugleich heterosexuelle und homosexuelle Liebe folgt bei Rozanov (1989a, 446) aus der Teilhabe am umfassenden "amor mundi". Die Begründung für diese paraphrene Gespaltenheit der Liebesorientierung wird in topographischen Bildern gegeben: Ohne gleichgeschlechtliche Liebe, ohne "amor nostri sexus" gebe es keine "закругленность" der Beziehung, ohne Verhältnis «k alter sexus» keine "Tiefe der Beziehung" («глубины отношения»). Identität der Bezugsglieder erscheint so als zirkuläre Geschlossenheit, Nicht-Offenheit, Alterität dagegen als Dimensioniertheit, Nicht-Flachheit, Nicht-Leere. Daß dieses Raisonement keineswegs nur theoretischen Charakter hat, erweist die Forderung, wirkliche Zärtlichkeit müsse sich auf beide Geschlechter erstrecken. Die Folgerung aus diesem Befund stellt eine nicht teilweise, sondern vollständige Teilhabe an der Welt in Aussicht. Angestrebt ist der Einklang von Onto- und Phylomorphie: «Организм индивидуума поразительно гармонизует, <созвучит>, организму человечества.». Diese Heterologie der Liebe bildet eine der auffälligsten Erscheinung von Rozanovs Paraphrenie.

Rozanov (1989a, 486) verleiht seinem Interesse für Judaismus, Heidentum und der Kritik am Christentum in den Jahren 1895-1896 eine psychische Motivation, welche durchaus nicht im Widerspruch zur Melancholie steht, nämlich den "Schmerz" ("боль"): «все выросло из одной точки». Scheint sich zunächst im Einklang von individuellem Organismus und Gattung, von Ontogenese und Phylogenese symbolische Eintracht abzuzeichnen, so wächst sich hier - ganz anders als in Goethes Schau des Allgemeinen im Besonderen - das Persönliche zum Allgemeinen aus. Außerhalb der eigenen Person gibt es kein Allgemeines: «Личное перелилось в универсальное.»¹⁰³

Der Schmerz bleibt auf das je Einzelne, ja "Einsame" ("одинокому"), zu-

gleich "Schmerzhaftes" ("больному") und "Ferne" ("далекому", Rozanov 1989a, 448) beschränkt.¹⁰⁴ Wie die Katharsis so ist auch das Leid aufs Äußerste individualisiert - mit dem Blick auf die Gattung können wir auch sagen: fragmentarisiert. Andererseits wird - wie zum Ausgleich - die Liebe notwendig an "Heiterkeit" ("радость", 1989a, 363) gebunden. Rozanov hat das Christentum vom Stoizismus gerade aufgrund der ihm inhärenten «полная веселость» «без буйства, без вина и опьянения» (1990, 253) abgehoben und in einem Schreiben an Percov vom 19.2.1901 auf einen besonderen Sinn dieser "веселость" (1990, 514) hingewiesen. An anderer Stelle (Rozanov 1990, 254) hebt er die Heiterkeit des Christentums auch gegen den Buddhismus ab: «Бог есть радость, без Бога – отчаяние»). Diese psychische Grunderfahrung verleiht der Fragmentarisierung und Isolation Ambivalenz.

Den Urgrund auch für das Rozanovsche Interesse an Religionen und Weltanschauungen bildet zum einen jene genealogische Neugier, welche das Wissen ganz im Sinne des Sündenfalls mit der gattungsgeschichtlichen Herkunft verknüpft. An der ägyptisch-phönizisch-syrischen Weltsicht faszinierten den klassischen Philologen (Rozanov 1990, 498) denn auch eigenem Bekunden zufolge «идея бессмертия, загробного существования, материнства, рождения, отечества и вообще sexual'ных отношений». Das Wesen des Christentums besteht für ihn darin, die Ehe dem Gesetz der Liebe zu unterwerfen; doch habe man im Verlauf der zweitausendjährigen Geschichte im Namen des Christentums umgekehrt die Liebe dem Gesetz der Ehe unterworfen, einem zudem römischen Gesetz.¹⁰⁵

Zum anderen aber liegt der rastlosen metaphysischen Suche die paraphrene Grundverfassung einer historischen Nicht-Identität der Überzeugung mit sich selbst zugrunde. Subjektivität entspringt hier nicht der stabilen Identität der Überzeugung, sondern ihrer wechselnden Heterologie. Eine jede Wahrheit ist nur jene Wirklichkeit des sich offenbarenden Augenblicks, die ausschließlich in der Genealogie ihre Tiefendimension und in der Mythe ihre Ausdrucksform hat.¹⁰⁶

Als Kritiker seiner Gegenwart beobachtet und beklagt Rozanov (1989a, 121) einen "Verlust des Realitätssinns" («Потеря чувства действительности»), den er auch «Потеря вкуса к действительности» nennt. Es ist dies zweifelsfrei eine vorgreifende Analogie zur These der Avantgarde von der Automatisierung der Wahrnehmung, die sich aber - und das macht ihre Besonderheit aus - nicht wie der Formalismus als Norm der Metaphorik des Sehens, sondern der im Rückbezug auf eine den Klassizismus schon archaisierende Bildlichkeit des Schmeckens bedient. Den radikalen Unterschied sehe ich darin, daß es so scheint, als könne die optische Wahrnehmung, der Blick also, durch Bilder fixiert werden, als könne die Bahnung zur Spur werden, wie Derrida dies nennt, während die schmeckende Wahrnehmung, der Geschmack solcher vorgeblichen Konservierung grundsätzlich unverdächtig ist. Der Gegensatz von Bahnung und Spur,

von Wahrnehmung und Erinnerung wird im Schmecken wie im Riechen in der Regel eindeutig zugunsten des Perzeptionserlebnisses ausgetragen, wo die optische Wahrnehmung zum Speichern der Bilder neigt.

Im Gegensatz zu Goethes Homologie-Entwurf, der in seiner symbolisierenden Teleologie gerade die Distanz zwischen Auge und wahrgenommenem Gegenstand unabdingbar voraussetzt, verlangt das Schmecken mehr noch als das Riechen die unmittelbare Berührung des zu Schmeckenden mit dem Geschmacksorgan. Dieser grundlegende Unterschied von Distanz und Kontakt fundiert den Gegensatz von Symbol und Metonymie; ihm entspricht die Differenz zwischen dem 'Vollkommen Vergangenen' als Qualität des Epischen bei Goethe gegenüber dem völlig Gegenwärtigen als der Eigenschaft des Erzählerischen bei Rozanov.

Gegen den russischen Hang zum Zentralismus führt Rozanov (1990, 455) die deutsche Neigung zur Mehrzahl der Mittelpunkte als Vorbild ins Feld. Sie stimmt räumlich zur Unmöglichkeit, Rozanovs (1989a, 334) Standort zu fixieren; wir haben den ersten wahrhaft heimatlosen Autor der russischen Literatur vor uns:

Я рожден «не ладно»; и это такая странная биография, но довольно любопытная.

«Не ладно» рожденный человек всегда чувствует себя «не в своем месте»: вот, как я всегда чувствовал себя.

Zu dieser exzentrischen Topik¹⁰⁷ paßt die paraphrene Pluralität der Standpunkte, welche der Sprecher in Rozanovs Texten einnimmt, paßt die Unfähigkeit, eine feste Perspektive im erzähltechnischen Sinne zu errichten und einzuhalten. In der temporalen Dimension entspricht dem jene «децентрализация истории» von der Pumpjanskij (1922, 44) mit Blick auf den unorthodoxen Denker gesprochen hat, einer Geschichte, die ihr Ziel "außerhalb ihrer eigenen Grenzen" findet.

Diese Dezentrierung und die mit ihr einhergehende Zergliederung erstreckt sich auch auf Rozanovs Vorstellung von Psyche und Physis. Die Seele ist bei ihm durchaus kein Mittel, keine Funktion, ja nicht einmal ein integraler Bestandteil der Einzelperson, sondern eine vom Ich gelöste eigene Existenz (Rozanov 1990, 118):

Одно было золото – сердце, ум.

Но – ни ног, ни рук.

И сказал мир: куда же он, когда не может работать?

И к чему, когда не может быть на побегушках?

И воззвал к небу: «Господи, помоги!..»

Оно сжалилось; и прибавило: п и с а н ь е .

(Я)

Wie die Seele zur eigenständigen Erscheinung erhoben und aus der Willensmacht der Person gelöst wird, so tritt bei dem russischen Schriftsteller auch das Geschlechtsorgan als eigenmächtige Existenz hervor. Die Bedeutung des männlichen

Gliedes im Denken Rozanovs (1970, 547) enthüllt ein Brief an Gollerbach vom September 1918. Der Briefschreiber verleiht darin dem Adressaten ein ähnliches Gewicht wie Fedor Ėduardovič Šperk und Pavel Florenskij. Der Philosoph Šperk, der die Kurz-Gattung der räsonnierenden Prosanotiz vorgeprägt hatte,¹⁰⁸ habe auf seinem Totenbett den Freund ermahnt:

«Пишите, пишите об этом одном и пишите», когда я ему [...] сказал в тихом вечере, в задумчивом вечере, что вся ошибка заключается в том, что человечество считает ... органом, когда он на самом деле есть лицо.

Biographisch konkrete paraphrene¹⁰⁹ Verhaltensweisen Rozanovs, die sich unter anderem in der Mitarbeit an miteinander verfeindeten Zeitungen und in miteinander nicht zu vereinbarenden politischen Standpunkten manifestiert haben, können hier aus Raumgründen nicht nachgezeichnet werden. Sie sind bereits oft genug von Gegnern herabsetzend und von Freunden entschuldigend dargelegt worden; dabei hat man zumeist wirtschaftliche Gründe für dieses ethisch oft als zweifelhaft angesehene widersprüchliche Verhalten ins Feld geführt.¹¹⁰ Die miteinander nicht zu vereinbarenden Handlungen bieten das Muster einer heterogenen Person, die im Sinne von Jung einander ausschließende Entwürfe des 'Selbst' zur Schau stellt. Anders als der Schizophrenie weiß der Paraphrene, vor allem der an Paraphrenia fantastica¹¹¹ Leidende jedoch vom Zustand seiner Person, kann er oft sogar lebensgestaltend mit der Mehrzahl eigener Teilpersönlichkeiten umgehen.

In einem gewissen Sinne überführt die Rozanovsche Paraphrenie¹¹² die von Bachtin bei Dostoevskij ausgemachte Polyphonie in persönliche Lebensrealität. Eine Vielzahl möglicher Standpunkte wird nicht von den Figuren eines Romans und seines Erzählers, auch nicht von den Rollenträgern eines Dramas verkörpert, sondern von einer einzigen Person.¹¹³ Im vorliegenden Zusammenhang werden wir uns jedoch nicht mit den biographischen Folgerungen dieser Paraphrenie, sondern mit ihren semantischen, ihren semiotischen und ihren axiomatischen Implikationen beschäftigen.¹¹⁴

3.2. Rozanovs melancholisch paraphrene Psycho-Semantik im Horizont aktueller Sinnbildung

Настоящая тема в России одна: сон.
Rozanov 1989b, 192

Aufgrund der paraphrenen Grunddisposition der Persönlichkeit ist die psycho-poetische Bedeutungswelt von Rozanovs literarischen Äußerungen äußerst inhomogen. Ein jeder Versuch, die Vielfalt der Bedeutungseinheiten seiner Äußerungen auf ein kohärentes psychosemantisches System zu beziehen, ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Aus dieser Systemferne folgt keineswegs die Beliebigkeit der Bedeutungseinheiten. Sie erlangen ihre Spezifik, ihre Geltung, und ihren Wert freilich nicht durch ihre Stelle in einem geschlossenen, vorgegebenen und vom Diskurs abstrahierbaren Bedeutungssystem, sondern aus ihrem okkasionellen Zusammenhang in der jeweiligen Äußerung und aus ihrer Neigung zur indexikalischen Semiose. Daher gründen die Erscheinungen ungeachtet ihres unsystematischen Charakters auch weniger auf Gegenständlichkeit als auf Bezüglichkeit. Ein Phänomen wird dann weniger durch seine systematischen Eigenschaften und Kennzeichen als vielmehr durch seine situativen Relationen definiert. Die Bedeutungseinheiten haben eine geringe symbolische Tragkraft und neigen statt zur Bildung von Tropen wie dem Symbol oder der Metapher zur Metonymie. Ein beträchtlicher Anteil der Texte Rozanovs ist denn auch durch die realisierte Metonymie,¹¹⁵ insbesondere die realisierte Genealogie charakterisiert: «Связь пола с Богом – бо́льшая, чем связь ума с Богом, даже чем связь совести с Богом [...]» (Rozanov 1970, 50).

Eine besondere Form metonymischer Bedeutungsbeziehung ist die Eigentumsbestimmung. Bei Rozanov (1989a, 438) verlieren die Dinge ihre in sich geschlossene Identität - gerade als Besitz des jeweils anderen werden sie uns zugänglich:¹¹⁶

«...да потому, что ее – это принадлежит мне».

«А его – это принадлежит мне», – думает девушка.

Durch diese Stärkung des kontextuell Relationalen, der Okkurenz, kann auch die Relevanz des Azkidentellen gegenüber dem Essentiellen gestärkt werden.

Dem Prinzip der Paraphrenie getreu ist im Widerspruch zum Positivismus bei Rozanov der empirischen Wirklichkeit der Erfahrung die des Phantastischen, des Traums gleichgestellt; zwischen Bedeutungseinheiten, die auf innerer und äußerer Wahrnehmung gründen, gibt es weder einen grundsätzlichen kategorialen noch einen axiomatischen Unterschied. So kann die Welt ganz anders als im literarischen Realismus denn auch allen Ernstes als wahrsagender Zauber erscheinen. Die Bedeutungseinheiten der Geisteswissenschaft (historischer Zyklus) und der

Naturwissenschaft geraten im paraphrenen Horizont mit den Bedeutungselementen der Magie auf ein und dieselbe Ebene:¹¹⁷

Мир живет великими заворожениями.

Мир вообще есть ворожба.

И «круги» истории, и эпициклы планет.

Die Psycho-Semantik Rozanovs zehrt nicht allein von der synchronischen Okkurrenz ihrer Elemente, sondern auch von ihrem sprachlich-genealogischen Bezug,¹¹⁸ von einer Bedeutungsgeschichte, die zum Mythischen neigt. Dabei wird die aktuelle Bedeutung sehr oft der traditierten ausdrücklich oder unausdrücklich entgegengesetzt. So erhebt Rozanov (1911, 464f.) zum Element der Psyche weder - wie die griechische, lateinische und slavische Tradition - die Luft ('πνεῦμα'),¹¹⁹ noch - der germanischen gleich - das Wasser ('See-le')¹²⁰ sondern das Feuer ("огонь"). Allerdings wird die Seele ihrerseits relational negativ (metonymisch) über den politischen (situativen) Typus des "Liberalen" bestimmt:¹²¹ «Либерал «к услугам», но не душа. Душа – именно не либерал, а энтузиазм, вера. Душа – безумие, огонь. Душа - воин: а ходит пусть он «в сапогах», сшитых либералом.» Doch ist die hitzige Feuersglut keineswegs der dauerhafte Zustand der Psyche; in der paraphren alternativen Schreckensvorstellung vom "Gefrieren" ("озноб") der Seele¹²² verschafft sich ein prozessualer, geradezu metamorphotischer Seelen-Entwurf Ausdruck.¹²³ Die Seele geht auf in der wechselhaften Befindlichkeit ihres Augenblicks.

Auch die Liebe wird von Rozanov elementarisiert und damit zugleich materialisiert (genauer: physiologisiert). Wie bei der Seele ersetzt der Autor die geläufige Bestimmung durch eine ihr entgegengesetzte; die Liebe sei am angemessensten im Element der Luft vergegenwärtigt (Rozanov 1989a, 339): «Любовь вовсе не огонь (часто определяют), любовь – воздух. Без нее – нет дыхания, а при ней «душится легко». Kulturhistorisch betrachtet, vertauscht Rozanov geradezu die elementare Zuordnung von Liebe und Seele. Die angemessene Bestimmung der semantischen Einheiten ist daher nicht nur auf kontextuelle Akzidenz, sondern auch auf konfrontative Diachronie zu richten.

Die paraphrene Rozanovsche Semantik verknüpft mittels der realisierten Metonymie sehr oft abstrakte Erscheinungen mit konkreten, physiologischen. Dabei wird anders als bei Goethe nicht das Allgemeine im Besonderen symbolisch versinnlicht, es spricht sich vielmehr die Überzeugung aus, alles Ideelle sei durch den Realbereich selbst dem Materiellen indexikalisch verschwistert. In einem seiner letzten Briefe an E. F. Gollerbach antwortete Rozanov (1989b, 521) am 26. Oktober 1918 auf die Frage, bis zum welchem Extrem man Rußland lieben müßte: «Мы должны любить ее до <наоборот нашему мнению>, <убеждению>, голове. Сердце, сердце, вот оно любовь к родине – чревная». Heimatliebe¹²⁴ gerät hier - gleichsam der 'Genealogie' des Wortes "родина" folgend - zur physiologischen Bindung des Kindes an den Mutter-

bauch; Leitbild dieser genealogischen Metonymie ist die Nabelschnur. Diese Physiologisierung der Liebe zielte bei Rozanov anders als bei Freud keineswegs nur auf Sexualität, sie umfaßte auch Eros und Agape.

Als anderes Beispiel für die metonymische Materialisierung geistiger Erscheinungen kann die Physiologie des Leseprozesses dienen. Die mythische Vorstellung vom Textessen realisiert Rozanov (1989a, 343) mittels der Metonymie Autor - Werk:¹²⁵ «Пушкин... я его ел. Уже знаешь страницу, сцену: и перечтешь вновь; но это – еда. Вошло в меня, бежит в крови, освежает мозг, чистит душу от грехов.» Die visuelle Rezeption wird hier zu einer Form des körperlichen Hineintretens der anderen Person in das Ich, eine Form zumal, die - einerseits dem leiblichen Verzehr gleich - das Leben aufrechterhält, andererseits aber auch eine kathartische Wirkung ausübt.¹²⁶

Zusammen mit dem oben angeführte gegenläufigen Modell des Lesers als Ernährer kann der soeben besprochene Entwurf des Lesers als Ernährter zum Exempel für die paraphrene Verwendung von Bedeutungselementen bei Rozanov dienen. Eine Auflösung dieses Widerspruchs durch den Hinweis auf die materielle (finanzielle) ernährende Leistung des kaufenden Lesers von Rozanovs Schriften und die geistige Nahrung des Puškinschen Werks verschlägt nichts, da in dieser Physiologie des Essens das Geistige vom Materiellen nicht zu trennen ist.

Sehr oft ist bei Rozanov die paraphrene referentielle Bezüglichkeit in der rhetorisch-semanticen Figur der Verneinung, als negative Bestimmung der Dinge mit Blick auf ein konventionelles Wechselverhältnis nämlich, zum Ausdruck gebracht. So sieht er die Ehe nicht bestimmt durch die Eheschließung, sondern durch ihre Auflösung, die Ehescheidung. Dabei wird der Lebensbund, der schon der Sache nach Erscheinung des Bezugs (zwischen den Partnern) ist, gerade zur Aufhebung dieser konventionellen Relation verkehrt. Zugleich ist diese aus der herkömmlichen Relationalität gerückte Lebensform so weitgehend personalisiert, daß es scheint, als führe sie ein Eigendasein neben den durch sie verbundenen Personen: «Развод – регулятор брака, тела его, души его» (1989a, 438). Der Bedeutungskomplex 'Ehe' wird aufgesprengt und gibt statt des 'ewigen' Lebens-Bundes einen der Regulation im Augenblicklichen durch Auflösung bedürftigen leiblichen und seelischen Kern zu erkennen. Zwar setzt die Ehescheidung die Eheschließung logisch voraus; doch wird diese Voraussetzung hier nicht im Rahmen einer Dialektik, sondern im Horizont einer paraphrenen (phraseologischen) Dialogik eingeführt. Ungenannt liegt ihr die Äußerung voraus: 'Die Ehe ist der Regulator des menschlichen Zusammenlebens.'

Nach dem Muster der kreativen und damit kreatürlichen Bezüglichkeit und der Umkehrung des Konventionellen erscheint bei Rozanov (1970, 12) gerade das Bedeutungselement der Prostitution als für die Zeitgenossen skandalöses Modell des Sozialen; kraft des Ausdrucks "res publica" (mitgedacht ist 'publica', russisch:

'публичная женщина') werden die Menschen zu einer zugleich sozialen und asozialen Syntagmatik verbunden: «я принадлежу всем». Die realisierte Metonymie des 'Eigentum-Seins' wird zur genealogischen Grundlage des Sozialwesens Staat erhoben: "rei publicae natae sunt ex feminis publicis".¹²⁷ Auf diese Weise wird das herkömmlich Private ins Öffentliche gekehrt und das herkömmlich Dauerhafte ins täglich Wechselnde. Die Bezüglichkeit folgt dem Verfahren der axiomatischen Umkehrung überlieferter Verhältnisse; ganz im Gegensatz zur Überlieferung wird bei verschiedenwertigen gegensätzlichen Bezügen der konventionell hochwertige ab- und der niederwertige aufgewertet: durch diese Einführung von Ambiguität und Ambivalenz beginnen die herkömmlichen Verhältnisse einen wilden Tanz.

Die spektakulärste semantische Paraphrenie der dargestellten Welt erfaßt Rozanov (1911, 3) sicherlich in der Erscheinung der doppelten Geschlechtlichkeit: Von der androgynen "Bärtigen Venus" ("Venus barbatus", «Бородатая Венера»;) reicht sie über die kastrierten Priester von Moloch und Astarte bis hin zu den jungfräulichen Aposteln Jakob, Johann (Sohn des Zebedäus) und Paulus. Auch weist er auf Thekla hin, die nach dem Vernehmen der Paulinischen Predigt ihren Bräutigam verließ. Rozanov (1911, 27) entwirft die Semantik des Geschlechts zugleich axiomatisch als «прогрессія нисходящихъ и восходящихъ величинъ» und vertritt die Ansicht, es habe schon vor der Entstehung einer geordneten Welt, also vor der Bildung des Kosmos aus dem Chaos, neben der heterosexuellen Beziehung, neben der getrennten Sexualität auch die in einem Wesen vereinigte gegeben.

Der Schriftsteller (Rozanov 1911, 28) belegt diese Anschauung nicht durch den Verweis auf die naheliegende biologische Monözie, sondern auf das chemische Analogon vom Wasser, das natürlicherweise durch die wechselseitige Anziehung und Reaktion von Wasserstoff und Sauerstoff gebildet werde. Wenn nun aber ein Teilchen Wasserstoff¹²⁸ nicht mit dem Sauerstoff, sondern mit dem Wasserstoff kopuliere, wären wir bereit, es als Wesen mit eigener Individualität zu akzeptieren: «"чудо! живое! индивидуально-отличное! лицо!!"» (Hervorhebung im Original). Gerade dort, wo dem Naturgesetz Einhalt geboten werde, beginne "дух" als "не-природа", die hier im Unterschied zu Kleists Allegorie "'не-механика'" ist. "Я" entsteht durch den Kampf mit "не-я", und es behauptet seine Besonderheit aus der stetigen Bestätigung seiner selbst als "не вы", als "не они".¹²⁹ Ganz im Sinne Nietzsches legitimiert sich das Ich nicht durch Moral konstituierende Befriedung, durch Schwäche offenbarende Verschmelzung ('Harmonie') mit Anderem, sondern durch die Stärke begründende Vereinzelung und den Widerstreit gegen alles. Dieser Widerstand, diese Gegenwehr fundiere mit der Person auch "дух" und "гений".

Das Geschlecht, der Sexus wird dergestalt nicht der beständigen Semantik der Anthropologie zugeschlagen, sondern der fluktuierenden Bedeutung, sie bildet in

der Tat eine Art Newtonschen "Fluxus". Schon im Adam sei mit der aus ihm gebildeten Eva auch die Gebärfähigkeit enthalten gewesen. Dieser Adam-Eva habe "Männchen" ("самец") und "Weibchen" ("самка") maskulines und feminines Selbst enthalten. Dieses Beispiel erhellt auch die Ambiguität als Grundfigur der Rozanovschen Semantik. Im Pflanzensamen, im "зерно" sieht Rozanov (11, 191) noch "Samenlosigkeit" ("бездѣтельность") gegeben, den Verzicht nämlich auf die Trennung von maskulinem Samen und weiblichem Ei. Während Mann und Frau durch die Bildung und das Leben im Zeichen des Samen bzw. der Eizelle (der Platonschen Vorstellung der Zerteilung des in zwei zerfallenen zuvor Geeinten getreu) eine Psychik aufweisen, die von Fülle, Vielfalt und "обособленность" charakterisiert ist, sei eine Psychologie, die aus ewiger und unzerstörbarer Jungfräulichkeit erwachse, so fremdartig und ungewöhnlich, daß man sie sich gar nicht vorstellen könne. Gleichwohl sei mit dieser Psychologie zu rechnen: «Во всяком случае непременно появится третья психика, – не мужская и не женская». Sie werde allerdings eine Zerstörung des gegenwärtigen Typs von Geschichte mit sich bringen, da die Kinderlosigkeit zugleich Zukunftslosigkeit beinhalte. An die Stelle von "rod" ("Geschlecht") würde dann der "Jünger", der "Schüler" ("ученик") treten. Die Pädagogik gerät so zur ungeschlechtlichen Folgestufe der Genealogie. Rozanov (1911, 199) führt diese asexuelle Psychologie auf das Mönchstum zurück, und er führt es zugleich ad absurdum, wenn er ein «царство бездѣтельныхъ святыхъ» an den Schluß seiner Abhandlung setzt. Hier tritt an die Stelle des Gegensatzes von verschiedenwertigem Bezug zum je Entgegengesetzten die Ambiguität der Selbstbezüglichkeit.

Die stabilen Bedeutungskerne in diesen schwankenden, nicht auf Systematik, sondern auf aktuelle Sinnbildung angelegten Bedeutungsgeflechten bilden Mythen. Die Sinngröße "Person" ergibt sich nicht so sehr aus einer systematischen Kombination von Merkmalen wie aus der narrativen Syntagmatik einer psychologisch-kosmologischen Mythe (Rozanov 1911, 29): «Когда міръ былъ сотворенъ, то онъ, конечно, былъ цѣль, "законченъ": но онъ былъ *матовый*. Богъ (боги) сказали: "дадимъ ему *сверканіе*!" И сотворили боги – *лицо*.» Die Person entsteht nach Abschluß der Weltenschöpfung als ihre Vervollkommnung. Dabei hat Rozanov die Ambiguität des "Gesicht" und "Person" bedeutenden russischen Ausdrucks "лицо" geschickt genutzt;¹³⁰ wieder werden traditionelle Bezüge überkreuz verschoben: Die göttliche Qualität des Lichtes verbindet sich im "Leuchten" ("сияніе") mit den Menschen, während Gott mit der Mehrzahl Geschlechtlichkeit erlangt:¹³¹ «Два Бога – *мужская* сторона Его, и сторона – *женская*». Dem Gegensatz von matter und strahlender Welt entspricht die Ästhetik des moralisch Negativen: «Порок живописен, а добродетель так тускла» (1989a, 410).

Ganz im Gegensatz insbesondere zur russischen kulturgeschichtlichen Überlieferung sind für Rozanov (1911, 28) "Person" und "Individuum" ("индивиду-

умъ") ein und dasselbe; sie beginnen mit der Absage an das Naturgesetz, mit der Störung der Einförmigkeit der Norm und der Beständigkeit des "allgemein Erwarteten" («всеобщего ожидаемого»). Das Wesen der Person legt der Denker in ein Ich, welches dem Ihr und dem Sie gegenübertritt, welches seinen positiven Wert gerade in der Vereinzelung, in der Nichtvermischung, im Widerstand hat, während sein negativer Wert in der Schwäche, in der Nachgiebigkeit und dem Vermeiden von Streit gesehen wird, da diese Verhaltensweisen zur Befriedung mit den anderen, zur Verschmelzung mit ihnen führt. Der persönliche Wert des Ich steht (wie bei Nietzsche) der ethischen Wertigkeit der Moral diametral gegenüber; er bildet die Grundlage für «дух и гений» (Rozanov 1911, 29).

Die Zeitbedeutung ist bei Rozanov (1989, 459) auf die Gegenwart des Momentanen zentriert, und sie findet ihre Bestimmung vor allem in der Negation des Ewigen, des außerhalb des Gegenwärtigen Seiendes. Zugleich steckt sie die Wertmarke ab für das Verhältnis von systematischer Bedeutung und okkasionellem Sinn: «Смысл - не в Вечном; смысл в Мгновениях.» Dabei treten Ewigkeit und Zeitlichkeit allerdings nicht als unversöhnliche Gegenpole auseinander, vielmehr ist das Ewige im Augenblicklichen inkarniert (Rozanov 1970, 10): «Живи каждый день так, как бы жил всю жизнь именно для этого дня.» Ja, es gilt, einen jeden Tag zu verewigen ("увековечивать", 1989a, 459).

Die Psycho-Semantik dieser Zeitauffassung steht bei Rozanov ganz im Zeichen der Mythe des Essens vom Baum der Erkenntnis und der ihr entspringenden Sterblichkeit des Menschen. Hierher rührt auch die panische Angst vor dem Lebensende, der Horror finis. Die Endlichkeit des biologischen Lebens wird jedoch in ihrem Bezug auf die Gliederungsform des (Kunst-)Werks verschoben und erlangt dadurch neben dem negativen auch einen positiven Wert: "И вдруг такое: finis coronat opus!" (Rozanov 1990, 52)

Am Sinnelement des Todes erweist sich auch die Fragmentarisierung der Gemeinschaft zur psychischen Singularität des einzelnen. Gerade die Unübertragbarkeit von der ersten auf die dritte Person, das Außer-Kraft Setzen der grammatischen 'shifter' enthüllt die Vereinzelung des Menschen (Rozanov 1989a, 402):

Да, вот в чем дело: для всего мира я тоже – «он умрет», и тоже – «ничего».

Каждый человек только для себя «я». Для всех он – «он». Вот великое соло. Как же при этом не зареветь с отчаянием.

Gerade die Sterblichkeit begründet kraft der Unübertragbarkeit vom Ich auf die anderen und vice versa auch den Rozanovschen (1989a, 462) Wahn der Verfügbarkeit über das eigenen Ende. Die Sinneinheit Tod tritt aus der Kategorie des Ereignisses über in die der Handlung: "Vielleicht haben die anderen nicht das Recht, selbst zu sterben, ich aber habe das «Может быть, другие не имеют права умереть сами, но я имею право умереть сам». Diese Anmaßung gleicht freilich nur das fast barock anmutende Vanitas-Motiv für das Leben aus

(Rozanov 1989a, 332): «Страшная пустота жизни. О, как она ужасна...». Der Tod wird zu einer ästhetischen Erscheinung des Erhabenen.

3.3 Rozanovs Psychopoetik - metonymische Mythe und Auflösung des Autors

Стиль есть душа вещей.
Rozanov 1989b, 434.

– «Уединенное»?
Это плач писателя о своем писательстве.
Rozanov 1989b, 196.

Die Auffassung der russischen Moderne von der Welt als Kunstwerk spricht aus Rozanovs (1990, 248) Unterscheidung von westlichem und östlichem Leben. Während dieses als lyrisch charakterisiert wird, gilt jenes als episch mit einer immanenten Entwicklung hin zum Lyrischen. Analog dazu streicht der russische Schriftsteller (Rozanov 1990, 254) die Konzentration des westlichen Christentums auf die Predigt und ihre Überreste in Vortrag und Konzert gegen die östliche Einstellung auf die Liturgie als Kern des orthodoxen Gottesdienstes heraus: "[...] die Akathiste haben Rußland erzogen" («[...] акафисты воспитали Россию»).¹³²

Wie sieht nun die Psychopoetik der 'lyrischen' Kultur Rozanovs (1989a, 494) aus? Sie vollzieht zunächst eine äußerst bewußte Dekonstruktion des erhabenen Gegenstandes: Gegen Kants Maxime vom "moralische[n] Gesetz in mir" und vom "gestirnte[n] Himmel über mir", ja auch gegen Lermontovs diabolisch-stolze Anrufung des Sternenhimmels, tritt das Gespräch mit dem durch Diminutivsuffix familiarisierten "Sternchen", das sich nicht über, sondern vor, auf gleicher Höhe mit dem lyrischen Ich befindet:

Звездочка тусклая, звездочка бледная
Все ты горишь предо мною одна.
Ты и больная, ты и дрожащая
Вот-вот померкнешь совсем...
(в кл. Е.П., – ходя где курят)

In Kants¹³³ "bestirntem Himmel" noch erhabener Gegenstand "über" dem Betrachter und Bild des Allgemein-Universellen, wird der Himmelskörper hier zur nivellierten Chiffre des Persönlich-Individuellen. Die in Klammern nachgestellte Ortsangabe vollzieht mit dem Gegensatz von Friedhof und Raucherecke die Wertkatachrese zwischen dem aufs Jenseitige und auf Dauer eingestellten Thanatos und dem Diesseitigen und Augenblicklichen des 'lebendigen' Rauchvorgangs. Das Momento mori tritt auch im begleitenden Moment des vergehenden Rauchs, zugleich dem gemeineuropäischen Beispiel des indexikalischen Zeichens,¹³⁴ in

Spannung zur gesetzhaften Dauer, zur kosmischen Ordnung. Gegen alle Konvention erlangt der verlöschende Stern,¹³⁵ da mit ihm statt mit dem Verstorbenen das Gespräch gesucht und gefunden wird, dem Anschein nach den Sinn einer Allegorie der Vergänglichkeit des Bestehenden. Da aber der Himmelskörper zugleich anthropomorph ('krank') entworfen ist, rückt er in die mythisch Sphäre astrologischer Überlieferung ein.¹³⁶ So bildet das Verlöschen des Sterns letzten Endes eine realisierte Metonymie.

Der Lebensorientierung auf die flüchtige Gegenwart und dem Polyzentrismus der Perspektive entspricht die Sacheinstellung auf die Kleinigkeiten; Rozanov (1989, 424) selbst spricht vom "Fetischismus der Einzelheiten" («фетишизм мелочей»), der sein Werk auszeichne. Es ist nicht die Bedeutung des wahrgenommenen Gegenstandes sub specie aeternitatis, die das Gewicht der Wahrnehmung ausmacht, sondern die an den Augenblick gebundene Wahrnehmung und ihr situativer Kontext. Ihr Ort sei nicht die Kirche, sondern die Kneipe ("кабак") (Rozanov 1989a, 341), und in ihr gebe es Gott nicht. Die überkommene Erhabenheit des wahrgenommenen Gegenstandes wird kraft der Einstellung auf die Wahrnehmung und ihre Wiedergabe abgelöst vom sublimen Charakter der Darstellung.

Gerade für den paraphrenen standpunkt- und kontextabhängigen Sinn des scheinbar Nebensächlichen fordert der Schriftsteller deutliches ästhetisches Profil. Das gilt auch für das Wissen. Das nicht in sich Werthafte muß sich prägnant ein- und ausprägen (Rozanov 1989a, 333):

То знание ценно, которое острой иглой прочертило по душе. Вялые знания – безценны. I (на поданной почтовой квитанции).

Es ist die Wahrnehmung des Ich, welche das Wahrgenommene konstituiert; dies spricht vor allem aus der Physiologie der literarischen Vorlieben. Er könne, räumt Rozanov (1989a, 344) ein, den Literaturwissenschaftler Semen Afanas'evič Vengerov nicht ausstehen, weil der dick und schwarz sei "wie eine dickleibige Schabe" ("как брюхатый таракан"). Das wahrgenommene Flüchtige kann sich vermöge des Gedächtnisses durchaus dem ihm gegenüberstehenden Ewigen verbinden (Rozanov 1989a, 451): «Вечная память. Хоть мимолетно встретились – но вечная память ей.» Die Dauer liegt aber nicht in der Begegnung selbst, sondern im Gedenken des wahrnehmenden Ich sowie im Aussprechen des Gedenkens durch das erinnernde Ich. Dieses oft ausdrückliche Nebeneinander von wahrnehmendem (erlebendem) und sprechendem (erzählendem) Ich begründet den perspektivischen, den narrativen Charakter von Rozanovs Miniaturen. Kraft der mythischen Metonymie erlangen sie eine mythenähnliche Erzählstruktur, die sich von der kollektiven Mythe durch ihre pointiert individuelle Art von Wahrnehmung und Ausdruck abhebt.

In der Gattungsbezeichnung *Embryonen* erlangt sich eine physiologisierende Einstellung zur Sprache Geltung, die inkarnierte Gedanken nicht vergleichsweise (rhetorisch) "wie" neuentstandene Lebewesen aufführt, sondern ihnen den tatsächlichen Rang physiologischer Erscheinungen sowie eine vom Er-Zeuger zunehmend unabhängige Aktivität einräumt.¹³⁷ Ähnliche Sprengkraft entfaltet die Gattungsbezeichnung *Опавшие листья* (*Gefallene Blätter*); beide haben als Zeichen einen indexikalischen Charakter. Dieser Ausdruck umfaßt die archaische, Natur und Kultur gleichermaßen ergreifende Vieldeutigkeit des Wortes 'Blatt'. Über die Scheidung von Kultur und Natur verweist er zurück in die archaische Vor-Welt des in der slavischen Mythik herausragenden Lebensbaumes,¹³⁸ des Arbor Vitae, als dessen 'Früchte' die Blätter auf diesen Baum verweisen. Der (implizite) Autor verhält sich dem Menschen der Frühgeschichte gleich als Sammler, welcher die abgefallenen Blätter in seinen "Korb" ("корзина") legt; "Korb" ist denn auch der Titel der aus "Blättern" gebildeten Zyklen.

Im engeren Umkreis der slavischen Mythik bezieht sich der Gattungsname *Gefallene Blätter* wohl auf das Motiv des Orakelbaumes. Wie man von den Bäumen und insbesondere vom Fallen der Blätter auch auf künftige Ereignisse schließen konnte, so vermag der Sammler der gefallenen Blätter - dem Schamanen gleich - Künftiges aus dem Blätterfall zu 'lesen'. Zabylin (1880, 183) überliefert zwei weissagende Sprüche der Weißrussen, deren einer eher positiv vom frühen Blätterfall auf einen bis zur Mitte "leichten, wenn auch unbeständigen Winter" ("zimá [...] lóhkaja, pluchatlíwaja") vorausweist, während der andere vom Nicht-Abfallen des Laubes an einem Baum in negativer Wertigkeit der Störung des vegetativen Zyklus auf den Tod vieler Menschen im Sommer schließen läßt. So ist das Bild auch im Igorlied gebraucht: «[...] а древо не бологомъ листовне срони»).¹³⁹ Aus der Sicht des 20. Jahrhunderts bilden die *Опавшие листья* ein Modell der Physiologisierung der Kultur und ihrer psychischen Produkte.

Schließlich verweist Rozanov (1990, 454), der paraphrenen Vieldeutigkeit Tribut zollend, in seiner Spätschrift *С вершины тысячелетней пирамиды* auf den "Райское дерево", jenes "gewaltige" ("громаднее") Gewächs, das, Metapher der Zarengewalt, im Verlaufe der beiden Revolutionen von 1917 durch den «могильный гриб» ersetzt worden sei. Angesichts der Zeitumstände werden die *Gefallenen Blätter* auch zum Zeugnis einer verfallenen Kultur.

Die Titelfolge der Bücher bildet, als Syntagma betrachtet, ihrerseits eine mythenähnliche Fabula: Von den *Embryonen* als Beginn geht es über *Flüchtiges* als Mitte zum *Tödlichen* (*Смертное*) des Endes. Der Titel *Мимолётное* bezeichnet die Instabilität der (künstlerischen) Wahrnehmung und durch sie die Vergänglichkeit des aus solchen Wahrnehmungen zusammengesetzten Lebens. Schon Bal'monts (1969, 281f.) Gedicht *Я не знаю мудрости, годной для других...* errichtet aus der Diskrepanz von Erscheinung und Wesen eine unüberwindliche Kluft zwischen dem Wissen des lyrischen Ich und der anderen:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.

Не кляните, мудрые. Что́ вам до меня?
Я ведь только облачко, полное огня.
Я ведь только облачко. Видите: плыву,
И зову мечтателей... Вас я не зову!

(1902)

Über Bal'monts Trochäen weist Rozanovs Gattungsbezeichnung zurück auf Puškins (1949 II: 265) berühmtes, Anna Petrovna Kern anlässlich ihrer Abreise aus Trigorskij gewidmetes, jambisches Gelegenheitsgedicht: «Я помню чудное мгновение: | Передо мной явился ты, | Как мимолетное виденье, | Как гений чистой красоты.» Beim Romantiker Vergleichseigenschaft für die poetische Vision, beim Symbolisten Qualität poetischen Sehens überhaupt, gerät das "Flüchtige" Rozanov zur Grundkategorie aller Wahrnehmung. Der Blick, der nur das 'Augenblickliche' erhaschen kann, liefert das Leben der Flüchtigkeit aus. Zugleich aber wahrt er die Sehkraft der Vision, verfügt er über die Assoziativität des Traumgesichts.

Der Textur nach verfaßt Rozanov in der Tat oft Traumprotokolle, die im Unterschied zur naturalistischen Traumdarstellung, aus der Perspektive gerückt, deperpektiviert sind¹⁴⁰ und dadurch die Position des Erzählers erschüttern. So trägt ein Eintrag in *Мимолетное* folgende Beischrift: («с 5-го на 6-е марта, проснувшись ночью – внезапно»)¹⁴¹. Der zugehörige Text lautet:

Этот затхлый запах фундаментов человечества...
Всегда потяну носом, сходя в "преисподняя" земли...
Господи! Как я люблю это подножие ног Твоих.

Das Folgeprinzip der drei abbrechenden Prosaeinheiten ist bestimmt von drei Rekurrenzfiguren, einer lautlichen, einer syntaktischen und einer semantisch-axiomatischen. Den paronomastischen Fügungen "затхлый" - "запах", "потяну" - "преисподняя" - "подножие" stehen Genitivkonstruktionen entgegen: «запах фундаментов человечества», «<пре-исподняя> земли» und "подножие ног Твоих". Dabei ist bemerkenswert, daß diese Figuren jeweils ein und dieselben Elemente mit verschiedenen Folgen in unterschiedliche Zusammenhänge einfügen. Der Geruch wird identifiziert durch die immutierende Geruchsbezeichnung "затхлый", tritt aber in eine metaphorische Spannung zum nachfolgenden Wort "фундаментов" - gesteigert noch in der sekundären Metaphorisierung im zweiten Genitiv: "человечества". Im zweiten Fall - "Höllen der Erde" - schwindet die metaphorische Qualität der Fügung bereits, und ihr durch den Plural gestützter Rest muß durch Anführungszeichen signalisiert werden. Die assoziative Kette bestimmt das Bildungsprinzip abnehmender Tropik zu einem Zwangs-

mechanismus, der die metaphorische Qualität des Substantivs "подножие" mittels der figura etymologica mit "ног" vernichtet. Der bildliche Fuß ist gleichsam auf den wirklichen Fuß herabgekommen und steigt nun als unterste Gliedmaße unerwartet auf zum Liebesobjekt.¹⁴² Wie im Ikonoklasmus wird die symbolische Energie durch werthaftern Deszensus vernichtet, um kraft der Bild(zer)störung die nichtbildliche Proprie-Bedeutung im Wertaufstieg sublim darzustellen.

Die dritte Figur weist eine gegenläufige Bedeutungs- und Wertsequenz auf: Der Geruch der verrotteten Grundlagen der Menschheit, der im zweiten Teil zum Höllengestank absinkt, wird im dritten Teil kraft der Gestaltung des Menschen "nach seinem Bilde" sogleich zum Wohlgeruch der Füße des Herrn.¹⁴³ Man denke hier nicht nur an die rituelle Fußwaschung und das Fußküssen bei Lukas (7, 38); der zentrale Ort des Neuen Testaments, an welchem der unmetaphorische Zusammenhang zwischen Erde und Gottes Fuß hergestellt wird, ist gerade ein Redeverbot, nämlich das Gebot der Bergpredigt, nicht auf die Erde zu schwören:

- 33. Ihr habet weiter gehöret, daß zu den Alten gesagt ist: Du sollst keinen falschen Eid thun und sollst Gott deinen Eid halten.
- 34. Ich aber sage euch, daß ihr allerdings nicht schwören sollt, weder bei dem Himmel, denn er ist Gottes Stuhl;
- 35. Noch bei der Erde, denn sie ist seiner Füße Schemel; noch bei Jerusalem, denn sie ist eines großen Königs Stadt.

Der protokollierte Traum beschwört nun auf seine Weise die Erde; der Sprecher scheint - den Höllengestank in der Nase - gar im Begriff, sie zu verfluchen. So gesehen, durchbricht der Text das Schweigegebot. Wie die Ikone das Bildverbot, so umgeht unsere Miniatur die Verletzung des Gebotes, indem sie den Fuß des Herrn nicht bildhaft-metaphorisch, sondern geruchhaft real, gleichsam materiell als Fuß der Füße apostrophiert. Die Nähe der Wahrnehmung, die in der tradierten religiösen Axiomatik skandalöse Parallelisierung der Erde mit dem Fußgeruch Gottes gründet nicht im Sehen des Sehers, sondern im Riechen des Riechers.¹⁴⁴ Diese Travestie des Gebetes gipfelt in der Engführung von paronomastischem, tropischem und syntaktischem Verfahren, in der traumhaften Realisierung der Fußmetapher. Religiöse Sinnbezirke, literarische Allusion - etwa danteske Höllenfahrt - und neurotische Befindlichkeit werden von einer psychopoetischen Verfahrensweise getragen, die religiöse, ästhetische und epistemische Werte ambivalent werden läßt. Dem Text liegt solchermassen eine allegorische Verfahrensweise voraus, die vom Textgeschehen widerrufen wird. Wieder weist die Miniatur über die Allegorie zurück in die Mythe.

Rozanovs Abkehr von Symbol und Allegorie läßt sich auch an zwei Beispielen der Tabuverletzung und ihrem Verhältnis zu den Prätexten vorführen. Ein jüngst erst aus dem Nachlaß veröffentlichtes Stück aus *Мимолетное* (Rozanov 1989b, 190f.) führt die Bezeichnung für das männliche Glied einmal in Gestalt der

Antonomasie als Namen eines Gasthofes an und ein zweites Mal als Bezeichnung einer griechischen Münze. Beide Teile des Prosatextes haben die Gundstruktur des Memorabile, ja es liegt der Wert des Memorierens gerade im Verletzen des Tabus. So appelliert der Schreiber jener Zeilen ausdrücklich an den Zensor, die Gegenwärtigkeit des Wahrheitsgehaltes der Namensbehauptung nicht zum Kriterium für die Zulässigkeit des Textes zu nehmen; der Name des Hotels kann sich im Gegensatz zur Erinnerung an das Vorkommnis gewissermaßen gleichfalls 'verflüchtigt' haben...

Die russische Vulgärbezeichnung für den Penis wird im ersten Fall auf zweierlei Weise kaschiert. Einmal ist sie zu einem vorgeblichen Fremdwort verschoben, das die Familienmitglieder nicht verstehen (sollen); zum anderen wird die Schriftfolge um den Anfangsbuchstaben kupiert oder - wenn man so will - 'beschnitten'.¹⁴⁵ Im zweiten Fall tritt das tatsächliche griechische Fremdwort "πρίαπος" ("männliches Glied") als Name einer Münze auf, die der Schriftsteller und Numismatiker Rozanov dem Historiker und Numismatiker Aleksej Konstantinovič Markov gezeigt hat. (Freud würde hier ganz ohne Zweifel von einer Ersatzhandlung sprechen.)

Auf den tabuisierten Gegenstand wird jedoch insgesamt dreimal verwiesen und gerade im zweiten, im mittleren Fall wird er nicht genannt, sondern paraphrasiert: «И опять называет». Das der zivilisierten Familie vorgeblich "fremde Wort" ist dem Kutscher ebenso geläufig wie der schönen Hellenin, die im Vergleich mit der Tänzerin Isadora Duncan aktualisiert ist. Die vielsinnige (Wert-) Achse, um die das Bahnhofsgespräch mit dem Kutscher, die Unterhaltung der Numismatiker und der Wortwechsel zwischen der schönen Griechin und ihrem Herrn kreisen, ist der nicht schriftsprachliche Ausdruck "Вот вы и подите"; er bringt die Reaktion auf das Brechen des Tabus zum Ausdruck. In der vulgären Sprache (z.B. der Kutscher) mahnt er zur Vorsicht, im 'hohen' Dialog der Numismatiker dagegen ist er Ausdruck des Erstaunens. So kommt die Warnung vor dem schrecklichen, dem erhabenen Gegenstand, zur Deckung mit dem Entzücken der Verschreckten. Da das Tabuwort ausgesprochen wird, ereignet sich die Sublimation ereignet nicht vor dem Redegeschehen wie in Freuds allegorischen Übertragungen,¹⁴⁶ sondern in der Darstellung selbst.

Die Unbefangenheit der Rede, welche die Nennung des Geschlechtsorgans nicht zur Zote verkommen läßt, verbindet für den sentimentalischen Sprecher Russen und Griechen in der "heiligen Einfalt der Seele".¹⁴⁷ Sie liegt damit nicht in, sondern zugleich vor und nach dem allegorischen Spiegelstadium Kleists, vor und nach der Zensur Freuds. Auch steigt sie nicht auf oder ab zu Goethes symbolischer Schau des Allgemeinen im Besonderen oder zur Unerreichbarkeit der Archetypen bei Jung. Was russische Hellenisten wie Solov'ev und Vjačeslav Ivanov in der stilistisch hohen Sprache von Theologie und Ästhetik nachzuweisen suchten, führt Rozanov gewissermaßen am Alltagsgespräch mit den Kutschern

vor:

Еще бы русские не эллины. Настоящие эллины. Выхожу из вокзала в Рыбинске и говорю в толпу жадно ждущих «ездока» извозчиков:

— Какая здесь лучшая гостиница в городе?

— .уева.

Прямо испугался. Оглядываюсь, не слышали ли дети и жена, но они иностранных слов не понимают.

— Тише, дурак. Я спрашиваю, где же мне с семьей остановиться в лучшей гостинице. И багаж большой.

— Да только одна хорошая гостиница. И опять называет. На главной площади. Чуть ли не против «гимназии, клуба» и всехвластей.

Так и въехали.

Показываю монету Маркову: маленький рачок («креветка», — он назвал).

— Приапос.

Я замер.

— Город Приапос, в Мидии, в Малой Азии.

Вот вы и подите.¹⁴⁸

— Откуда — ты, — спрашивают гречанку II-го века до Р.Х.

— Я из Приапуса, господин мой, отвечала эллинка, прелестная, как Дункан.

Но только для нее это было «по-русски», а не по-иностранному. Значение слова, имя целого города, конечно она понимала.

Таким образом, эллины в святой простоте души совпадали с рыбинскими извозчиками. Конечно, это немцам и в голову не приходило, и они со своими претензиями (в 30-х годах XIX-го века) «быть эллинами» русскому «в пояс не годятся». Ясное небо только над русскими и греками.

(прошу цензора не придирааться к названию гостиницы, проверив название по телеграфу или почте; было это лет 7 назад)

Sicherlich ist hier der Bezug auf das Altertum auch darin von Gewicht, daß dem griechischen Ausdruck wie der griechische Figur - vor allem im russischen Hellenismus - ein hoher Stil- und Bedeutungswert zukam. Rozanov taucht in diese überkommene Wertsphäre jedoch den im Russischen vulgären Ausdruck, und erhöht so dessen Annehmbarkeit und durch sie auch die des bezeichneten Organs.¹⁴⁹

Als intertextuelle Bezugsgrundlage, als sprachliche 'Genealogie' diene dieser offenkundig noch im 20. Jahrhundert skandalöse Einfuhr der russischen Bezeichnung des Phallus in die russische Literatur mit großer Wahrscheinlichkeit eine Passage aus dem zweiten von Dostoevskijs (1972-1990, XXI: 108f.) *Малень-*

кие картинки. In dieser Prosaminiatur aus dem *Tagebuch eines Schriftstellers* wird berichtet, wie in der russischen Sprache das übrigens ungenannte, doch vielfach durch Euphemismen ersetzte russische Wort "хуй" als alleiniger, aber sechsmal wiederkehrender Ausdruck ein ganzes Gespräch zwischen mehreren Personen der Unterklasse füllt. An eine Betrachtung über die neue Mode der Petersburger Gärten schließt die Frage an, weshalb es in der Stadt Peters an Sonntagen soviel "trauriger" ("грустнее") sei als an Werktagen. Sie wird mit einem Raisonnement beantwortet, das in die karnevalistische Darstellung eines Dialogs betrunkenen Arbeiter übergeht:

Гуляки из рабочего люда мне не мешают, и я к ним, оставшись теперь в Петербурге, совсем привык, хотя прежде терпеть не мог, даже до ненависти. Они ходят по праздникам пьяные, иногда толпами, давят и натыкаются на людей – не от буянства, а так, потому что пьяному нельзя не натыкаться и не давить; сквернословят вслух, несмотря на целые толпы детей и женщин, мимо которых проходят, – не от нахальства, а так, потому что пьяному и нельзя иметь другого языка, кроме сквернословного. Именно это язык, целый язык, я в этом убедился недавно, язык самый удобный и оригинальный, самый приспособленный к пьяному или даже лишь к хмельному состоянию, так что он совершенно не мог не явиться, и если б его совсем не было – il faudrait l'inventer. Я вовсе не шутя говорю. Рассудите. Известно, что в хмелю первым делом связан и туго ворочается язык во рту, наплыв же мыслей и ощущений у хмельного, или у всякого не как стелька пьяного человека, почти удесятеряется. А потому естественно требуется, чтобы был отыскан такой язык, который мог бы удовлетворять этим обоим, противоположным друг другу состояниям. Язык этот уже спокон веку отыскан и принят во всей Руси. Это просто-запросто название одного нелексиконного существительного, так что весь этот язык состоит из одного только слова, чрезвычайно удобно произносимого.

Durchaus auf der Höhe der Sprachwissenschaft seiner Zeit, bietet das Tagebuch des Schriftstellers eine Einleitung in einen genau abgesteckten Bereich des russischen Argot. Sie nutzt den besonderen psychophysischen Zustand der Sprecher geschickt zur dreifachen Motivation des Sprachgeschehens. Die physiologische Erschwerung der Artikulation durch den Alkohol gerät in einen vom Schriftsteller ausdrücklich gemachten Gegensatz zum gesteigerten gedanklichen und emotionalen Mitteilungsbedürfnis.

Der Rausch ist es auch, welcher - hier noch unausdrücklich - als Ausnahme-situation die Sprachregeln des (Arbeits-) Alltags feiertäglich außer Kraft setzt und einer Rede Raum gewährt, die, statt begrifflicher Schärfe, der kontextabhängigen Sinnfülle den ersten Platz zuweist. Dieser Rede im Rausch spricht Dostoevskij (1972-1990. XXI: 117) nun ausdrücklich den ethischen Wert der "Keuschheit"

("целомудренность") zu.¹⁵⁰ Neben die Ambiguität der Einwort-Äußerung tritt damit jene Mehrtonigkeit, die Bachtin (1964) gerade in seinem Buch über Dostoevskij dargestellt hat. Mit großer Kunstfertigkeit beschreibt der russische Realist im erzählenden Text die Bedeutungsumgebungen, das Milieu der Äußerungen, die sie begleitenden Gesten sowie die von dem stets gleichen Wort zum Ausdruck gebrachten Sinngebungen. Ohne diese Darstellung des Gemeinten sowie der begleitenden Gestik und Mimik müßte der Sinn des Ein-Wort-Gesprächs unverständlich bleiben.¹⁵¹ Im folgenden Zitat sind Periphrasen des Sinns durch Unterstreichungen kenntlich gemacht; Doppelunterstreichungen kennzeichnen die Umschreibung des Tabuworts selbst, punktierte Unterstreichungen die Überschneidung der Dialogwiedergabe im engeren Sinne mit der Kennzeichnung der Körpersprache. Allein der nicht unterstrichene Teil bildet so das weder situative noch charakterisierende noch periphrastische Gerüst der Gesprächswiedergabe:

Однажды в воскресенье, уже к ночи, мне пришлось пройти шагов с пятнадцать рядом с толпой шестерых пьяных мастеровых, и я вдруг убедился, что можно выразить все мысли, ощущения и даже целые глубокие рассуждения одним лишь названием этого существительного, до крайности к тому же немногосложного. Вот один парень резко и энергичски произносит это существительное, чтобы выразить об чем-то, об чем раньше у них общая речь зашла, свое самое презрительное отрицание. Другой в ответ ему повторяет это же самое существительное, но совсем уже в другом тоне и смысле — именно в смысле полного сомнения в правдивости отрицания первого парня. Третий вдруг приходит в негодование против первого парня, резко и азартно ввязывается в разговор и кричит ему то же самое существительное, но в смысле уже брани и ругательства. Тут ввязывается опять второй парень в негодовании на третьего, на обидчика, и останавливает его в таком смысле, что, дескать, что ж ты так, парень, влетел? мы рассуждали спокойно, а ты откуда взялся — лезешь Фильку ругать! И вот всю эту мысль он проговорил тем же самым одним заповедным словом, тем же крайне односложным названием одного предмета, разве только что поднял руку и взял третьего парня за плечо. Но вот вдруг четвертый паренек, самый молодой из всей партии, доселе молчавший, должно быть вдруг отыскав разрешение первоначального затруднения, из-за которого вышел спор, в восторге приподымая руку, кричит... Эврика, вы думаете? Нашел, нашел? Нет, совсем не эврика и не нашел; он повторяет лишь то же самое нелек-сиконное существительное, одно только слово, всего одно слово, но только с восторгом, с визгом упоения, и, кажется, слишком уж сильным, потому что шестому, угрюмому и самому старшему парню, это не «показалось», и он мигом осаживает молокососный восторг паренька, обращаясь к нему и повторяя угрюмым и назидательным басом... да всё то же

самое запрещенное при дамах существительное, что, впрочем, ясно и точно обозначало... «Чего орешь, глотку дерешь!»
Итак, не проговоря ни единого другого слова, они повторили
это одно только излюбленное ими словечко шесть раз кряду,
один за другим, и поняли друг друга вполне. Это факт,
 которому я был свидетелем.

Dieser Essay bildet eines der großen realistischen Beispiele jenes mehrtonigen grotesken Wortes, dessen burleskes Leben Bachtin (1990, 407-480, bes. 459) in seinem Buch über Rabelais beispielhaft analysiert und dargestellt hat. Der berichtende Schriftsteller tabuisiert bei Dostoevskij ganz im Gegensatz zum Autor der Renaissance eben den volkssprachlichen Ausdruck, dessen Abwesenheit die vielen umfangreichen Euphemismen und die sie stützenden Beschreibungen im Text motiviert, ihre Lektüre dem Leser nicht langwierig erscheinen läßt und zugleich die Psychopoetik des Textes bestimmt. Der russische volkstümliche Ausdruck für das männliche Glied¹⁵² ist in der zitierten Textpartie stets präsent, aber nie ausgesprochen. Die Ersatzausdrücke gestatten es, statt des direkten Wortes virtuos metasprachliche Ausdrücke einzuführen, die das Aussprechen des einsilbigen Wortes zum Gegenstand einer vielsilbigen Darstellung erheben. Vehement hat Dostoevskij (1972-1990, XXI: 117) sich gegen die Unterstellung zur Wehr gesetzt, die Anspielung auf das tabuisierte Wort und den von ihm bezeichnete Gegenstand hätten die Darstellung eingegeben. Sehr geschickt spielt er den Vorwurf dem ironisch als "Lehrer" apostrophierten Kritiker zurück:

А знаете что, учитель? Мне-то вот и кажется, что вы нарочно подхватили у меня о нем, именно чтоб сделать и ваш фельетон занимательнее (а то что интенсивность-то!), может быть, даже позавидовали моему успеху в Зарядье? Это очень и очень может быть. Не стали бы вы так копать и размазывать и столько раз поминать об этом; мало того что поминали и размазывали, даже нюхали...

Dostoevskijs Invektive gipfelt im Hinweis auf das Riechen, auf jene kontakthaltige Wahrnehmungsart, die in der Hochkultur mit besonderer Ideosynkrasie bedacht,¹⁵³ bei Rozanov, wie bereits gezeigt, ins Zentrum der Apperzeption rücken sollte.

Das stetige Vermeiden des im dargestellten Dialog sechsmal ausgesprochenen Vulgärwortes durch den wiedergebenden Text entspringt kulturhistorisch dem werthaftern Zusammenstoß zwischen der inoffiziellen Sprachkultur des Volkes, vor allem ihrer Vorstellung von in sich nicht abgeschlossenen, in dauerhafter Veränderung begriffenen, sich auswölbenden und ineinander eindringenden Leibern mit der offiziellen, vom Sprecher des Textes vertretenen Kultur- und Sprachnorm eines glatten, 'unanstößigen' Körpers, dessen Herrschaft Bachtin (1990, 354-357) auf die Geschichte der Neuzeit befristet hat.

Das in den Text eingeführte Schriftsteller-Ich erhebt - ganz im Sinne einer In-

stanz der sozialen Zensur - mit solchen negativwertigen Wörtern gegen das Redegeschehen Einspruch, die dem moralischen Glossar der offiziellen Ethik entnommen zu sein scheinen: 'Срамеж' und 'стыд' bilden die äußeren und inneren Sanktionen für unanständiges Verhalten. Wider alle Erwartung hat dann auch Dostoevskij (1972-1990, XXI: 116) in der Replik auf die Kritik seiner Darstellung gerade jenen Schichten im Unterschied zur "Keuschheit" des Volks Verkommenheit nachgesagt, welche die Kultur des abgegrenzten glatten Körpers tragen:

Я даже имею дерзость утверждать, что эстетически и умственно развитые слои нашего общества несравненно развратнее в этом смысле нашего грубого и столь неразвитого простого народа.

Die Volkskultur kennt für ihre Rede weder Scham noch Schande - angesichts von Zeugung, Geburt und Tod, ist jedes Benennen dieser Vorgänge und ihrer Bestandteile legitim. Der innerkulturelle Konflikt wird nicht im hohen Diskurs, sondern im geradezu karnevalistischen Lachen der Arbeiter gelöst; der Berichtende selbst hat zum siebten Mal (magische Zahl!) das inkriminierte Wort gebraucht und damit in der wiedergegebenen Wirklichkeit, nicht aber in öffentlicher Rede die Sagbarkeit des Tabuwortes demonstriert:

«Помилуйте!— закричал я им вдруг, ни с того ни с сего (я был в самой середине толпы).— Всего только десять шагов прошли, а шесть раз (имя рек) повторили! Ведь это срамеж! Ну, не стыдно ли вам?» Все вдруг на меня уставились, как смотрят на нечто совсем неожиданное, и на миг замолчали; я думал, выругают, но не выругали, а только молоденький паренек, пройдя уже шагов десять, вдруг повернулся ко мне и на ходу закричал:

— А ты что же сам-то седьмой раз его поминаешь, коли на нас шесть разов насчитал?

Раздался взрыв хохота, и партия прошла, уже не беспокоясь более обо мне.

Während bei Dostoevskij der Körperteil tabuisiert bleibt und Ersatzausdrücke den gemeinten Sinn wie auch das Redeverhalten situativ differenzieren, tritt bei Rozanov das Tabuwort im ersten und dritten Fall als gleichsetzender Name in Erscheinung. Läßt Dostoevskij noch in der Erwiderung auf seinen Kritiker die sozialpsychologische pragmatische Instanz ungenannt, welche zur Ersetzung des Tabuwortes durch euphemistische Ausdrücke nötigt, ist die Zensur bei Rozanov Gegenstand des kursiv gesetzten, die Redesituation kennzeichnenden Zusatzes. Der Realist schaut in der unbefangenen Nennung des tabuierten Ausdruck symbolisch die "Unschuld" des ungebildeten Volkes. Seine paraphrasierende Psychopoetik verhüllt die Interpretanten, Rozanovs metonymische Psychopoetik verleiht ihnen die enthüllende Präsenz der Partizipation an der Mythe.

In einem der späten Briefe an Gollerbach hat Rozanov (1970, 552) zu dem

Vers des Freundes «И взгляд змеи упорно бешеный» seinen Phalluskult dargelegt. Die aus der Allegorie gewonnene, nun aber auf Remythisierung eingestellte Erfahrung der Welt ist hier in ihrer Axiomatik besonders deutlich. Im Rückgriff auf den altägyptischen Stiermythos wird das Universum weder allegorisch als Phallos gelesen, 'bedeutet' es ihn also nicht, noch ist in ihm die Idee des Phallos verkörpert, wird sie demnach in ihm auch nicht symbolisch 'geschaut'. Vielmehr wird das Weltall selbst als Phallos zur Erscheinung gebracht:

Я уверен, что вся «Вселенная» есть модусы и модусы, части и части [...] одного невыразимого и непостижимого Аписища, «ноумена-Аписа», и, собственно, одних только его генитальный, и еще собственнее – его вечно брызжущего семени, бурь семени, гроз семени. Электричество, вулканы, свет, громы, «молот» – все фалл и фалл. «Космогония», символы мира – все фалл и фалл. Сосна, пихта, ель, особенно шишка еловая, «вид дерева», купол неба – все фалло-образно. Все – «он», везде – «он». «И без него ничто же бысть еже бысть.»

Die Erscheinungen mögen synekdochisch dem phallischen Universum verbunden sein oder seiner Gestalt ähneln, entscheidend ist die mythisierende Identität des mit dem augmentativen Suffix "-ище" werthhaft gesteigerten mythischen Stiers, genauer: seines Geschlechts mit dem Weltall. Wie die schöne Hellenin sind auch alle anderen Erscheinungen genealogisch durch den Phallos bedingt, die Welt(geschichte) ist nicht der zu sich kommende Weltgeist, sondern der sich ereignende Phallos.

Auch das Gegenstück zum phallischen Bild erscheint in den Schriften Rozanovs, sogar an sehr prominenter Stelle - gleichsam als Verkörperung der Summe seines Schrifttums. In einem der Blättchen aus dem zweiten Buch der *Опавшие листья* hat er (Rozanov 1989b, 493) die "Feige" ("кукиш" - Faust mit zwischen Zeige- und Mittelfinger gestecktem Daumen als Bild des weiblichen Geschlechtsorgans und Zeichen des Spottes) auf höchst ambivalente Weise mit der "Butter" verknüpft: «Церковь сказала 'нет'. Я ей показал кукиш с маслом. Вот вся моя литература». Die Verbindung zwischen dem vulgären Zeichen für die Vagina und dem fetthaltigen Brotbelag verdankt sich zum einen der Wert-sphäre der karnevalistischen ostslavischen "масленица",¹⁵⁴ zum anderen wohl auch der Anspielung auf die bekannte Passage aus dem Vorwort zu Gogol's (1960, I: 15) *Вечера на хуторе близ Диканьки*. Dort ist von «кукиш с маслом» die Rede, nachdem die Vorbereitung des vulgären, zugleich herabsetzenden sowie Begehrlichkeit andeutenden Handzeichens "Birne" mitgeteilt und ehe die unfeine Geste erneut, nun aber in der rhetorischen Vermeidungsfigur der Praeteritio eingeführt wird:

«Быть же теперь ссоре», – подумал я, замечтив, что пальцы Фомы Григорьевича так и складывались дать дулю. К счастью, старуха моя догадался поставить на стол горячий кукиш

с маслом. Все принимались за дело. Рука Фомы Григорьевича, вместо того, чтоб показать *шишь*, протянулась к *книшу*, и, как всегда водиться, начали прихвалить мастерицу хозяйку. [Курсив мой]

Gogol's ambivalente Paronomasie "книш" - "шиш" gründet auf dem werthaften Gegensatz der Phraseme «книш с маслом» und «шиш с маслом». ¹⁵⁵ Sie stellt als Calembour das zuvor in der herabsetzenden Handgeste der "Birne" ("дуля") eingeführte Organ ¹⁵⁶ erneut mittels der vulgären Zeichensprache der Hand und damit anders als Dostoevskij nicht symbolisch, etwa linguistisch umschreibend, sondern im anderen Medium, allegorisch dar. Wer die Geste nicht kennt, dürfte ihre Bedeutung schwerlich erraten. Die Gogol'sche Laut-, Bedeutungs- und Wertfigur wird von Rozanov ergänzt um das zugehörige Glied "кукиш". ¹⁵⁷ Der orthodoxen Kirche diese Geste zu zeigen, bedeutete eine ungeheure Provokation. Die Beschimpfung, die im Bild des Fortpflanzungsorgans allerdings unausdrücklich das Lob der Fruchtbarkeit enthält, knüpft an europäische Traditionen wie Rabelais' Groteske an. Der Franzose läßt Pantagruel im fünfundvierzigsten Kapitel des Vierten Buches von *Gargantua et Pantagruel* die "Isle de Papefigues" betreten und so dem Papst die 'Feige' zeigen, ¹⁵⁸ wie er sich im Vorwort zum vierten Buch nicht geniert, Priapus als Gesprächspartner Jupiters in den Dialog einzuführen.

Wichtig ist bei Rozanov die selbstanalytisch psychologisierende sarkastische Allegorese von Handlung und Gegenhandlung im rhetorischen Dreischritt: 1. Die orthodoxe Kirche verweigert ihm die Zustimmung zur zweiten Ehe 2. Der von seiner ersten Frau kirchenrechtlich nicht Geschiedene, hält sich an der Institution durch seine kirchenfeindlichen Schriften schadlos, 3. Darin sieht er seine gesamte literarische Arbeit (Rozanov 1989a, 493). Die universale Pointe «вот вся...» ("Dies ist der/ die/das ganze..."), die ein Teil zum Ganzen erklärt, treffen wir in so unterschiedlichen, ja gegensätzlichen Zusammenhängen an, daß wir von einer charakteristischen Rozanovschen paraphrenen Gedankenfigur sprechen können.

Die Einfuhr des Sexuellen in den Gegenstands- und Ausdrucksbereich der Dichtung findet bei Rozanov (1989a, 434) ihren Niederschlag auch in der Vorstellung vom Dichten. In einem letzten Schritt hat der Schriftsteller die Idee vom Dichtwerk als Embryo in genealogischer Linie weiter zurückgeführt auf den Begriff einer Literatur, deren wichtigstes Ingrediens der menschliche Same ist. Das Gleichnis vom Wort als dem Samen, der aufgeht, ¹⁵⁹ ist seinerseits zu einer mythenähnlichen Erscheinung physiologisiert: ¹⁶⁰

...дураки этикие, все мои сочинения замешены не на воде и не на масле даже, – а на семени человеческом: как же не платить за них дороже?

(на извозчике) (первое естественное восклицание, затерявшееся; и потом восстановленное лишь в теме в «Оп.[авших] Лист.[ях]»).

Die in Klammern kursiv gesetzte Mitteilung über den Ort der Entstehung und über die Bedingung der Wiederherstellung von Anwurf und Raisonement verleiht dem voranstehenden Text zugleich Beiläufigkeit und Gewicht. Geringer Wert scheint ihnen zunächst durch den ursprünglichen Ort der Redehandlung zuzukommen, aufgewertet ist er als etwas im Themenbereich des Buches "восстановленное" ("Wiederhergestelltes, Ins-Gedächtnis-Zurückgerufenes, Aufgereiztes"). Zu dieser seminologischen Begründung der Dichtung stimmt die für Rozanov genealogisch verbundene,¹⁶¹ gleichsam etymologisierende (Rück-)Verschiebung des Wortes "семья" zur Existenzform der ersten Person wie zum "Heiligen Land" (Rozanov 1904, 50):

Семья – это «Аз есмь» каждого из нас; «святая земля», на которой издревле стоят человеческие ноги [...] Это есть настоящее духовное отечество наше, без коего каждый из нас – духовно бобыль. Семью нужно понимать как труд; как неустанную заботу друг о друге, как единственную

Die Grundlage der paraphrenen Psychopoetik beruht auf Äquivalenz und Äquivokation aufeinander nicht bezogener Sinngebungen. So ist in einer anderen Äußerung Rozanovs (1970, 10) das Schreiben auf die Musik bezogen: «Секрет писательства заключается в вечной и невольной музыке в душе.»¹⁶² Und an anderer Stelle ähnlich (1989a, 361): «Не всякую мысль можно записать, а только если она музыкальна.»

Die Textpraxis Rozanov bildet in ihren psychopoetischen und axiomatischen Verfahren den Versuch, die psychologischen und auch psychopoetischen Modelle von Symbol und Allegorie hinter sich zu lassen oder - damit wir im Werthorizont der Ambivalenz verbleiben - zu unterlaufen. Einerseits erscheinen symbolische und allegorische Textpraxis paraphren nebeneinander, andererseits treibt die Melancholie, die Sehnsucht, zurück zur Kindheit des Menschengeschlechts, zum Zeitalter vor aller Erkenntnis und Sexualität zu einem Rückgriff auf mythisches Verhalten, das symbolische Kongruenz und allegorische Inkongruenz in der 'embryonalen' oder gar 'seminalen' Partizipation unterläuft.¹⁶³ Das Kunstschöne ist ambivalent durch seine Bindung an den Menschen; es muß, Rozanov (1989a, 369) zufolge solange es menschlich ist, mit etwas Nicht-Schönem gepaart gehen.

Der Entwurf des Autors als kreatives Subjekt im Sinne der Identitätsphilosophie, wie er durch die Romantik in der russischen Kultur eine Heimat gefunden hatte, wird durch Paraphrenie und Standpunktauflösung erschüttert. Daher versteht Rozanov das Schreiben auch nicht als Freiheit, sondern als Fesselung; Kunst ist nicht bewußte Wahl des Möglichen, sondern bittere, ja blinde Notwendigkeit (Rozanov 1989a, 337):¹⁶⁴

Почему я издал «Уедин.[енное]»?
Нужно.

Там были и побочные цели (главная и ясная – соединение с «другом»). Но и еще сверх этого, слепое неодолимое

Н У Ж Н О .

Die Schriftsteller sind für Rozanov (1989, 402) daher die "Sklaven" ("рабы") ihrer Leser.¹⁶⁵ Zur Motivation der paraphrenen Äußerungsform, die mit der Abhängigkeit des Autors aufs beste übereinstimmt, hat Rozanov (1989b, 197) in einer Miniatur sich selbst ein ästhetisches Gewand zugeschnitten, welches den 'Ritter von der traurigen Gestalt' Cervantes' mit seinem komischen Begleiter zur psychologisch paraphrenen, ästhetisch aber tragikomischen Personalunion fügt. Auffällig ist im Verhältnis zum vorangehenden Zitat die Übereinstimmung in der Einstellung auf die Modalität des Sachverhalts, die einen deutlichen sprachlichen Niederschlag des (metonymischen) Bezugs zwischen logischen Präpositionen bildet, ins Ohr fällt aber auch die erhabene Intonation des Möglichen:

Сочетать Дон-Кихота и Санчо Панчо?..
Все историки литературы пожали плечами.
Бог сказал:

М о ж н о

и сотворил Розанова.

(за завтраком)

Nach dem Frühstück (des Sprechers!) lokalisiert, erlangt diese Selbstanalyse einen durchaus ironischen Charakter. Ihrer Komik entspricht die wohl archaischste Mythe in Rozanovs Miniaturen, welche in der nicht metaphorischen, sondern metonymischen, nämlich sowohl im Sinne des Genitivus subjectivus wie des Genitivus objectivus zu verstehenden Verbindung von Sonne, Leben und Lächeln gipfelt. In der psychopoetischen Paraphrenie Rozanovs steht wie der Tag neben der Nacht nächst der bittersten Düsternis spontanste Heiterkeit. Mit der aufgehenden Sonne bedarf freilich auch sie der Erhebung. Der Himmelskörper ist weder Symbol noch Allegorie des Lebens und des Lächelns, er ist ihre Inkarnation, ihre Realität:

Поднимите глаза: солнце восходит.
Солнце жизни...
Солнце улыбок...

Anmerkungen

- 1 V.I. Vernadskij, Iz dnevnika. In: *Prometej* XV. Moskva 1988, 112-119, hier 118.
- 2 Vgl. auch im Tagebuch vom 29. April 1801 (Weimarer Ausgabe, im folgenden zitiert nach Band und Seite: WA III, 3: 12): "Preisaufgabe die Stufen der Cultur betr[effend]".
- 3 Vgl. die Dichotomie von 'Begehren' und 'Erkennen' bei Leibniz sowie von 'Wille' und 'Vorstellung' bei Schopenhauer.
- 4 "Anatolier" hießen die Anhänger der Lehre, das Menschengeschlecht sei im Orient entstanden. Die "Ökumenier" nahmen dagegen an, es habe auch an anderen Orten entstehen können.
- 5 WA I, 142, 73. Vgl. W. Killy, Das wahre Bild. Johann Wolfgang von Goethe. In: Ders., *Wandlungen des lyrischen Bildes*. Göttingen ³1961, 10-29.
- 6 F. Schiller, Theosophie des Julius. In: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrg. R. Netolitzky. Bd. 5, 14-29, hier 14.
- 7 Goethe 1905f. Bd. IV, 309.
- 8 Kleist o.J., 950.
- 9 Eine moderne Verarbeitung des Stoffes bieten Bruno Schulz' Prosastücke *Manekiny* und *Traktat o Manekinach* (*Mannequins*) aus dem Zyklus *Die Zimtläden* (*Sklepy cynamonowe*). Von der Vorführdame wird dort gesagt, sie sei "eine Puppe, die nicht weiß, was sie ist" ("tej paluby, która nie wie, czemu nia jest", Schulz 1989, 38. Aufgrund ihrer Verkleidungspraxis hat der polnische Autor (Schulz 1989, 29) sie in die Nähe des Karnevals gestellt. Eine Übereinstimmung zur Kleists allegorischer Psychopoetik besteht Spiegelmotiv, doch ereignet sich bei den Mannequins von Schulz (1989, 31) die Extopik der Seele gerade "w ,mietniku moxliwego jakiego, karnawalu": "Ich dusze, szybkie czarodziejstwo ich rak bylo nie w nudnych sukniach, które zastowaly na stole, ale w tych setkach odstrzygnięć [...]". Vgl. zu Schulz den Beitrag von Renate Lachmann in diesem Band.
- 10 Kluge/Götze (*Etymologisches Wörterbuch*. Berlin 1963) führen das Wort "Seele" mittels l-Ableitung (*saiwaló) auf urgerm. *saiwaz ('See') zurück. Sie fußen dabei auf Weisweiler (1939, 40-43), der dem l-Suffix wie in "Ärmel", "Eichel", "Töpel" die Bedeutung der Herkunft, der Zugehörigkeit, der Abhängigkeit und Ähnlichkeit zuerkennt. Die Germanen haben demnach bestimmte (heilige) Seen als Aufenthaltsorte der Seelen vor der Geburt und nach dem Tode angesehen. Anregend ist der Hinweis auf den 'doppelbödigen See' (schwed. 'tvebötnade sjöar'), da er eine archaische Parallele zur vertikalen Gliederung des Seelenraumes in der jüngeren Psychologie bieten kann. Wichtige Belege für Weisweilers Thesen bilden das lappische Lehnwort 'saivo' ('See') und religiöse Vorstellungen wie die vom (heiligen) Saivo-See, vom Saivo-Volk, das dem nordgermanischen Elfen-Volk entspricht und vom Saivo-Fisch, der offenkundig mit Wiedergeburtsvorstellungen zusammenhängt. In Ausdrücken wie 'Heeringsseele' für 'Schwimmblase' oder Fischbezeichnungen wie 'Meerseele' sieht der Etymologe

germanische Reflexe der alten Glaubensvorstellungen. Während sich der Glaube an den Übergang vom Reich des Lebens in das des Todes auf andere indoeuropäische religiöse Vorstellungen (z.B. den Mythos von Karon und dem Fluß Lethe) beziehen läßt, wirft der innerindoeuropäische Gegensatz von Wasser- und Luftvorstellung der Seele Fragen auf. Möglicherweise haben wir mit Doppelvorstellungen zu rechnen, die der generische Dualismus von 'animus' und 'anima' im Lat., von 'θυμος' und 'ψυχή' im Griech. und 'Geist' und 'Seele' im Deutschen nahelegt. Vgl. Auch Gebser 1978, I: 308.

11 *Grimmsches Wörterbuch* XV, 2922f.

12 An dieser Stelle sei daran erinnert, daß der bayerische Naturphilosoph Franz von Bader in seiner *Erotischen Philosophie* (1828/1831) die androgyne Doppelnatur des Menschen in der Nachfolge Platons fortentwickelt hat. Zwar verlangt auch er die Ergänzung durch den komplementären Partner, doch sieht er das jeweilig andere Geschlecht auch als in jedem Menschen gegeben an.

13 Kleist s.a., 951

14 Den Kindbezug des Puppenspiels hat der russische Kulturphilosoph Pavel Florenskij herausgestellt.. B. Greiner ("Der Weg der Seele des Tänzers". Kleists Schrift 'Über das Marionettentheater'. In: *Neue Rundschau*. Bd. IIC 1987, 112-131) nimmt zwar auch Bezug auf Lacans Psychoanalyse, liest Kleists Schrift jedoch als Vorwegnahme eines neuen Theaters.

15 B. Pil'njak, [Kak my pišem.] In: A. Belyj (u.a.), *Kak my pišem*. L. 1930, 124-129, hier 124.

16 Dt. Übersetzung zitiert nach: B. Pilnjak, *Mahagoni*. Nördlingen 1988, 315.

17 F. Schiller, *Werke in 4 Bänden*. Bd. 4. Frankfurt (M.) 1966, 144.

18 Vgl. "Dieser zärtliche Sinn der Griechen nun, der das Materielle immer nur unter der Begleitung des Geistigen duldet [...]", ebda, 144.

19 Ebda, 144.

20 F. Schiller, X, 123.

21 Für Schiller (186) bündigt "der Wille die Lizenz der unwillkürlichen Bewegungen" und "gibt er zu erkennen, daß er die Freiheit der willkürlichen bloß zuläßt."

22 Ihre Steigerung bilden die Maschinenbilder der Kunst, deren erstes in der russischen Kultur ich in Odoevskijs (1929, 389) Anmerkungen zu seinem utopischen Roman 4038 год. Петербургские письма gefunden habe: «Изобретение книги, в которой посредством машины изменяются буквы в несколько книг. - Машина для романов и для отеч[ественной] драмы». Ihre entpsychologisierende Fortsetzung bildet die Maschinenkunst der (russischen) Avantgarde und die Sinn-Maschine K. Zelinskijs.

23 Die Bezeichnung "Drahtpuppen" legt Platons Ausdruck "Θαῦμα" aus. Vgl. W. Blum 1971, 40.

24 Kleist s.a., 952.

25 Vgl. dazu: W. Blum, Kleists Marionettentheater und das Drahtpuppen- gleichnis bei Platon. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*.

Bd. XXIII, 1971, 40-49.

26 Zitiert nach Platon, *Sämtliche Dialoge*. Bd. VII, Hamburg 1988, 31.

27 Hier ist von Interesse, daß G. Müller (*Studien zu den platonischen Nomoi. Zetemata* 3. München 1951, 135) die Drahtbildlichkeit allegorisch versteht, nämlich als ein Abbild der drei Stände, das erst "durch gedankliche Kontamination" zustandekommt. Blum (1970, 44) dagegen faßt es symbolistisch auf, nämlich als "'metaphysische' Überhöhung der Gedanken des Staates".

28 Vgl. auch V. von Weizsäckers (1990) Hinweis auf die Mechanisierung der Seele durch die Psychoanalyse mit ihren Prinzipien von Kausalität, Determinismus und Dynamik.

29 Das ästhetische Urteil ist durch den Verweis auf das frühe ästhetische Gericht des Paris in Kleists Text selbst geschärft.

30 Bei Schiller (187) dagegen liegt die Überraschung lediglich in der Begegnung der Vernunft mit der Erscheinung einer ihrer Ideen.

31 Vgl. Frejdenberg.

32 Vgl. G. Deleuze, *Simulacre et philosophie antique*. In: Ders., *Logique du sens*. Paris 1969, 302ff.

33 Dabei ist der Ausdruck 'Selbstverständlichkeit' hierbei durchaus nicht am Platze, insofern die '(Selbst)-Gewißheit' der Puppe gerade vorreflexiv ist!

34 Das Wort ist zwar nicht als eigenes Lemma im *Grimmschen Wörterbuch* (XXXI, 1187) aufgenommen, doch findet sich einiges unter dem Stichwort "Zierer".

35 C.D. Gleichmann, *Scherz- und Sitten-Gespräch in Versen*. Leipzig/ Frankfurt (M.) 1756.

36 J. Eiselein, *Die Sprichwörter und Sinnreden des deutschen Volkes in alter und neuer Zeit*. Donaueschingen 1840.

37 O. Jahn, *W.A. Mozart*. 4 Bde. Leipzig 1856-1859. Bd. III, 23.

38 Fr. L. Jahn, *Werke*. Hrg. von C. Euler. 2 Bde. Hof 1884-1887, Bd. II, 23.

39 Die Wirkung Kleists auf Nietzsche belegt der Umstand, daß am 26. November 1859 der Obertertianer im Brief an seine Tante Rosalie Nietzsche die Ausgabe *Sämtlicher Werke* von Heinr. von Kleist in seiner Wunschliste obenanstellte. (F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*. Bd. I. München 1986, 86).

40 Z.B.: WA 64, 281 (Nr. 708).

41 Vgl. W. Malsch, *Farbenlehre*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. II, Basel 1972, 910f.

42 Mit dem Genitiv in subjektivem und objektivem Verstande.

43 LA I, 7: 3.

44 WA 64: 277 (Nr. 696).

45 LA I, 4/4: 19.

46 WA, 64, 279 (Nr. 703).

47 WA 64, 344 (Nr. 879).

48 WA 64, 366 (Nr. 916).

- 49 Vgl. R. Kassner (1982: 196): "Goethe erlebte das Leben von allen Menschen als erster, daher die unendlich große, unverlierbare Bedeutung seines Lebens, die Untrennbarkeit von Leben und Werk, von Wahrheit und Dichtung darin und - noch einmal - das wesentlich Untragische seines Lebens. [...] Die Leidenschaft war [...] in ihm selber nicht mehr und nicht anders als in der ganzen Natur, in der Geliebten, sie war ein Ausdruck für die Einigung des Dichters mit der Natur und mit der Geliebten, sie war in ihm Natur."
- 50 899. Vgl. neben den französischen Materialisten auch Franz von Baaders Schrift *Ueber den Einfluß der Zeichen der Gedanken auf deren Erzeugung und Gestaltung*. (In: Idem, *Sämmtliche Werke*. 2. Hauptabt. Bd. II, Leipzig 1851).
- 51 P. de Man (1988, 205-233, hier, 218) hat die Allegorik des Textes auf "den schwankenden Status der Erzählung" eingeschränkt.
- 52 Dostoevskij 1972-1990, XXII: 6. Diese Ablehnung des Liberalismus findet ihre Fortsetzung u.a. bei Rozanov (1911, 464f.).
- 53 Kassner (1982, 209f.) weist auf die psychologische Ähnlichkeit der Biographien von Kleist und Gogol' hin, stellt ihr aber die unterscheidliche Physiognomie gegenüber.
- 54 Gogol' 1960, III: 98.
- 55 Gogol' 1960, III: 104.
- 56 Vgl. auch die Passage am Schluß von *Петербургские очерки*, wo von den Erinnerungen die Rede ist, welche in Tränen aus den Augen fließen.
- 57 Gogol' 1960, III: 170.
- 58 Es ist dies die genaue Umkehrung der archaischen Vorstellung der Einwirkung der Abbildung auf das Abgebildete.
- 59 Vgl. die Vorstellung einer "Ansteckung" des Betrachters durch das Bild in der Kunsttheorie des späten Tolstoj.
- 60 Man hat sie auf Maturins Roman *Melmoth the Wanderer* (1820), auf Hofmanns *Elxiere des Teufels*, *Das verlorene Spiegelbild* und den *Magnetiseur* zurückgeführt.
- 61 Eine mechanische Allegorie der Bewegung kennzeichnet den Schluß von Gogol's (1960, I: 55) früher Erzählung *Сорочинская ярмарка*. Von der Gleichmut des Todes gezeichnet, fallen dort Greisinnen, nicht mehr von ihrem eigenen Bewegungswillen getragen, gespenstisch ('странно') wie mechanische Puppen, in den allgemeinen Tanz ein: «Беспечные! Даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцовывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету.»
- 62 Die wichtigste theoretische Äußerung Gogol's (1922, 502f.) über die Kunstpsychologie steht in dem *В чем же наконец существо русской поэзии...* überschriebenen Brief in den *Выбранные места из переписки с друзьями*. Die Frage «Зачем он [Пушкин] дан был миру и что доказал собою?» beantwortet der jüngere Dichterkollege: «Пушкин дан

был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт и ничего больше [...] чтобы если захочет потом какой-нибудь высший душевный анатомник разъяснить и объяснить себе, что такое в существе поэт, это чуткое создание на все откликающееся в мире и себе одному не имеющее отклика, то чтобы он удовлетворен был, увидеть это в Пушкине. (М. Herv.) Diese Asymmetrie und Heterovalenz im Verhältnis von Dichter und Welt tritt der Äquivalenz- und Symmetrie-Vorstellung Goethes aufs deutlichste entgegen.

63 Vgl. dazu Odoevskijs utopisches Fragment 4338 год

64 Ebd. Der instinktiven Natur sieht Odoevskij Geruchssinn, Geschmack, und Geschlechtstrieb verbunden, der rationalen Natur (da teilweise dem Willen unterworfen) Gehör, Gesicht und Tastsinn.

65 Vgl. M.A. Turjan, *Évoljucija romantičeskich motivov v povesti V.F. Odoevskogo "Salamandra"*. In: *Russkij romantizm*. L. 1978, 187-206; idem, *Strannaja moja sud'ba. O žizni Vladimira Fedoroviča Odoevskogo*. M. 1991, 309f.

66 Ebda 210. Vgl. auch die Erwartung Chlebnikovs, den Herzschlag zum Rhythmus der Dichtung zu erheben.

67 H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification de comique*. Paris 1918,

68 In der *Traumdeutung* weist Freud (SA II: 293) auf die "G r a u s a m k e i t gegen den Geliebten" in der *Penthesilea* hin. Vgl. auch Sadgers psychoanalytische Studie über Kleist aus dem Jahre 1910. Zur Allegorik des Freud-schen Rebus-Begriffs vgl. Zons 1977, 229f.

69 SA II: 306, Anm.

70 Schönau, 1991, 182.

71 SA, II: 280.

72 V.V. Vološinov, *Frejdzim. Kritičeskij očerk*. Leningrad 1927.

73 Allerdings wird dies auf die Unterschicht eingeschränkt; "auf höherer sozialer Stufe" dagegen werde die Männerzote in Abwesenheit von Frauen vorgetragen.

74 Bachtin (1927) hat die Freudsche Bestimmung der Zensur als Instanz des Unbewußten vor allem darin kritisiert, daß sie mit Kriterien des Bewußt-seins ausgestattet werde.

75 Büchmann 1964, 131.

76 "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis, | Das Unzulängliche hier wird's Ereignis." Es steht übrigens in unmittelbarer syntagmatischer Nachbar-schaft zum Spruch vom "Ewig-Weiblichen".

77 Jung/Franz/Henderson 1968, 99.

78 L. Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1912.

79 C.G. Jung, *Über psychische Energetik und das Wesen der Träume*, 1948, 16f, 23f.

80 Ganz allgemein ist der Feldbegriff ein Terminus, der von der Kontiguitäts-relation fundiert ist.

81 Sinjavskij (1982, 31) konkretisiert die Beziehung der Kontiguität zum Bild der "Fäden ("нити").

- 82 F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*. 3 Bde. Paris 1968, 199.
- 83 Vgl. auch die Gleichstellung von russischer und antiker griechischer sowie römischer Literatur im Spätwerk Rozanovs (1990, 463).
- 84 Vgl. aber «правда русская» ("russische Wahrheit") als kulturgeo-graphische Erscheinungsform der Wahrheit bei Rozanov (1989a, 459)
- 85 Christus als Gottessohn wird denn auch folgerichtig verworfen. Vgl. Sinjavskij 1982, 47-91.
- 86 Vgl. den Unterschied von Wahrheit und Wissen bei Lacan (1966)
- 87 Vgl. insbesondere die Schrift *СЪМЯ И ЖИЗНЬ*; in: Rozanov 1899, 167-175).
- 88 1. Buch Mosis III, 8-4.)
- 89 Verschiedentlich ist auf den Umstand hingewiesen worden, daß die Hauptpersonen der russischen Epik das Alter von 26 Jahren nur selten überschreiten.
- 90 Vgl. Sinjavskij 1982, 40.
- 91 Auch dies ein unverhüllter Hinweis auf die Neigung zur (hier inzestuösen) Pädophilie.
- 92 Ich ziehe (analog zum Russischen) das im Österreichischen mögliche neutrale grammatische Genus dem maskulinen vor, weil bei Rozanov im Embryo als kulturellem Entwurf das natürliche Geschlecht unbestimmt ist.
- 93 Vgl. die spöttische Ablehnung Darwins in Rozanov 1989a, 360.
- 94 Sinjavskij (1982) betont dagegen den unmittelbaren Bezug zwischen "род" und "бог" ("Gott").
- 95 Begriff in Anlehnung an Lausberg 1963: 219, 1.
- 96 Rozanov entwirft so ein herkömmliches Modell des Fortlebens der Eltern in den Kindern, welches der Forderung nach biologischer Wiedererweckung der Eltern durch die Kinder bei Fedorov alternativ gegenübersteht.
- 97 Vgl. auch Remizovs (1989, 373) Hinweis auf Rozanovs «вера и закон» und den "Внѣ".
- 98 Sie liefert ihm die Motivation für die Hingabe der Phönizierinnen an seefahrende Ausländer wie für die archaische "familiäre Prostitution".
- 99 Vgl. die gleichfalls possessive Beziehung zu Gott: «Он – мой» ("Er ist der meine"). Cešichin-Vetrinskij, "Svoj Bog" Rozanova. In: *Utrenniki*. Bd. I. SPb. 1922, 78f; dazu Sinjavskij 1982, 23.
- 100 Vgl. für die russische Kultur: *Junosti čestnoe zercalo ili Pokazanie k žitejskomu obchoždeniju*. SPb. 1917.
- 101 Vgl. auch die Nietzsche-Kritik in Rozanov 1990, 244.
- 102 Auch das Fehlen von Tieren (außer Stieren) merkt Rozanov bei Gogol' an.
- 103 Hier ergibt sich ein unübersehbares Spannungsverhältnis zum Partizipationsgedanken.
- 104 Vgl. Ludwig Wittgensteins (*Philosophische Bemerkungen*. (=Schriften Bd. II) Frankfurt (M.), 90) Überlegung: "Man sagt 'deine Zahnschmerzen k a n n ich nicht fühlen'; meint man damit nur, daß man die Zahnschmerzen

des Anderen tatsächlich bis jetzt nie gespürt hat? Und nicht vielmehr, daß es logisch unmöglich ist?"

105 Rozanov 1989a, 415. Der Autor spielt zugleich auf die Weigerung der Kirche an, seine zerrüttete Ehe zu scheiden.

106 Sinjavskij (1982 6f.) schließt alle psychologischen Erwägungen über Rozanovs Mangel an Identität aus und führt das mythische Bild vom Baum mit seiner Vielzahl von Zweigen als Beschreibungsmodus ein. Dabei tritt freilich die mythische Rozanovsche Darstellungsform selbst an die Stelle des Darstellungsgegenstandes, nämlich Rozanovs Werk. Ob das homologe Fortschreiben von Rozanovs Mythe die angemessene Form des wissenschaftlichen (postmodernen?) Umgangs mit seinem Werk ist (es handelt sich um ausgearbeitete Vorlesungszyklen), sei dahingestellt.

107 Sie liefert ihm auch die Motivation für die Hingabe der Phönizierinnen an seefahrende Ausländer wie für die archaische "familiäre Prostitution".

108 F. Šperk, *Mysl i refleksija*. SPb. 1895.

109 Der Begriff der Paraphrenie folgt Kraepelin (1913, III: 667-1022). Freud hat seinen abweichenden Begriff wegen des Erfolgs von Kaepelins Terminologie nach 1918 aufgegeben. Vgl. dazu Laplanche/Pontalis 1973, II: 370f.

110 Vgl. Gollerbach 1922, Poggioli 1957, Stammeler 1970.

111 Kraepelin (1916, III: 1009-1022, hier 1009) definiert die Paraphrenia phantastica als "üppige Erzeugung äußerst abenteuerlicher zusammenhangloser, wechselnder Wahnvorstellungen". Die 'Paraphrenia systematica' ist durch Verfolgungswahn und anschließende Größenideen gekennzeichnet, die 'confabulierende Form' dagegen durch das Vorherrschen von Erinnerungstäuschungen.

112 So hat Rozanov 1880 vierundzwanzigjährig in erster Ehe die wesentlich ältere Apollinarija Prokofevna Suslova geheiratet, die große Leidenschaft Dostoevskijs, und damit den Platz des zu diesem Zeitpunkt noch lebenden großen Prosaschriftstellers einzunehmen versucht.

113 Kraepelin (1913, III: 1012) berichtet, der an Phantastischer Paraphrenie Erkrankte spüre "andere Menschen in seinen Leib schlüpfen", erfahre, daß andere Personen sich "in seine Form" plazieren.

114 Die im Rozanovschen Diskurs sich niederschlagenden paraphrenen Merkmale werden in den folgenden Kapiteln nachgewiesen.

115 Der Begriff ist in Analogie zu Jakobsons (1972, 46-48) 'Realisierung der Metapher' gebildet.

116 Vgl. Lausberg 1963, § 216c. Beachtung verdient der Hinweis auf die "reale Partizipation des *proprie*-Bereichs" bei der Metonymie. Die Teilhabe am Bedeutungsfeld des Gemeinten trennt die Metonymie sowohl vom Sprung zwischen Gemeintem und Gesagtem in der Metapher, als auch von ihrer Analogie in der Allegorie.

117 Vgl. Kraepelins (1913: III, 989) Hinweis auf Silbenspiele und Wortspiele (1020).

118 Vgl. oben den Hinweis auf die Rolle der Genealogie bei Rozanov und bei Kraepelin die vielfachen Beispiele für die Manipulation der Herkunft.

- 119 Damit ist die Seele auch nicht der Oralität als Ausdrucksform verpflichtet
(vgl. Derrida 1983).
- 120 Vgl. oben die Etymologie des Begriffs "Seele". Allerdings finden wir bei
N. Kljuev (1969, II: 224) das Gleichnis von Seele und See in den Versen:
"Озеро – сердце, а Русь, как звезда, | В глубь его смотрит всегда!». Ähnlich bei Georg Heym, (Spitzköpfig kommt er... In: Idem, Gedichte.
(=Fischer Bücherei 886) Frankfurt (M.), 48): "Meiner Seele unendlicher
See | Ebbet langsam in sanfter Flut."
- 121 Vgl. auch Rozanov 1899, 166: «Библия, Евангеліе взяли естественный,
въ природѣ и отъ Бога существующий процессъ, [...] ту сильную,
непреодолимую и ужъ, конечно, не риторическую о не филан-
тропическую, но именно чувственную, однако со всѣмъ окруже-
ніемъ поэзии, любовь – огонекъ любви.»
- 122 Rozanov 1989a, 460.
- 123 Das Feuchte ("мокрое") ist übrigens Rozanovs (1989a, 449) Sünden
vorbehalten, wobei er in diesem Zusammenhang das 'Feurige' - wie Macht-,
Ehr- und Eifersucht - nicht kennen will. Vgl. auch: «Поль - именно
океанъ»; Rozanov 1911, 34.
- 124 Ich bevorzuge als deutsches Äquivalent den weiblichen Begriff 'Heimat' der
generischen Kongruenz mit "родина" halber gegenüber dem grammatisch
neutralen, semantisch aber maskulinen 'Vaterland'.
- 125 Zur andersartigen Realisierung dieses Mythos bei Chlebnikov vgl. Hansen-
Löve 1986.
- 126 Diese unterscheidet das Bild des kommunikativen Verzehrs bei Rozanov
von Chlebnikovs 'poetischem Kannibalismus'; vgl. Hansen-Löve 1986 und
seinen Beitrag in diesem Band.
- 127 So entwickelt der Autor dann auch (Rozanov 1989a, 488f.) ein positives
Modell der Prostitution: Alle unverheirateten (nichtlesbischen) Frauen,
insbesondere alle nicht zur Ehe tauglichen Frauen, sollten an bestimmten
Tagen abends zwischen sieben und neun Uhr vor ihrem Haus auf Freier
warten. Sie dürften Kinder aufziehen und stets aufs Neue eine Ein-Tags-
Ehe führen.
- 128 Im Russischen ist der Ausdruck "водород" - wörtlich 'Wasserhervor-
bringer' wie griech. 'Hydrogenion' selbst bildträchtig.
- 129 Vgl. zu dieser Art Kosmogonie des Ich auch den Beitrag von Pjatogorskij
in diesem Band.
- 130 Vgl. die Entfaltung der Trias von "лик", "лицо" und "личина" bei
Florenskij 1985, 210.
- 131 Die Zweigeschlechtlichkeit Gottes wird vom hebräischen Ausdruck
"Elohim" hergeleitet.
- 132 Allerdings hat Rozanov (1990, 256) an anderer Stelle sehr bewußt den
ästhetischen Wert gegen den religiösen abgesetzt; da Moses sprach-
behindert war, habe die Kraft seines Wortes sich auf "дух" beschränkt; für
«телесный язык» sei nichts übriggeblieben. Hier ist das alte Testament
gleichsam als Kunstwerk im Kunstwerk behandelt.
- 133 E. Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Akademie-Ausgabe, Bd. V, 270.

- 134 Vgl. das Motiv des Rauchs bei Brecht.
- 135 Hier ist auf das weibliche Geschlecht des Wortes 'Stem' im Russischen hinzuweisen.
- 136 Zur russischen Astropoetik am Beispiel der Kometen vgl. R. Grübel, Priem i ocenka. Aksiologičeskie zamečanja ob upotreblenii motiva 'komety' v ruskoj literature. In: E. de Haard (u.a., Hrg.) *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan Van der Eng on the Occasion of his 65th Birthday*. Amsterdam (usw.) 1990, 207-22.
- 137 Hierin kündigt sich bereits der Antipsychologismus des russischen Postsymbolismus, vor allem des Formalismus an.
- 138 Zum Mythos des Baums in den slavischen Kulturen vgl. Lettenbauer 1981. In *Опадание листьев* führt Rozanov (1989a, 464) einen (unveröffentlichten?) Aufsatz mit dem Titel *Древо жизни и идея скопчества* an.
- 139 Dmitriev, L.A./D.S.Lichačev 1967, 50
- 140 In dieser Hinsicht berühren sie sich mit Florenskijs Konzept der umgekehrten Perspektive.
- 141 Rozanov 1989b, 182.
- 142 Vgl. die Fuß-Erotik schon in Puškins *Evgenij Onegin*.
- 143 Vgl. den Gestank der Leiche Zosimas als Erwartungstäuschung in den Brüdern Karamazov Dostoevskijs. Dazu Grübel 1983.
- 144 Die deutsche Synonymie von Nase und 'Riecher' ist hier durchaus bezeichnend.
- 145 Rozanov hatte eine bekannte Affinität zur Sekte der Skopzen, die Beschneidung praktizierten.
- 146 Vgl. die von Freud (SA, II) in der *Traumdeutung* genannten Übertragungsgegenstände: Mundstück der Klarinette oder Tabakspfeife (107), "Kerze" (197f.) "Stab oder Säule" (234), "Alle in die Länge reichenden Objekte, Stöcke, Baumstämme, Schirme, [...] alle länglichen und scharfen Waffen: Messer, Dolche, Pieken" (348) usw.
- 147 Ungeachtet dieser Einfalt hat sie die russische Zensur bis ins Jahr 1989 nicht passieren können! In diesem Zusammenhang verdient Erwähnung, daß für griech. *πράπος* im 1819 zu Wien erschienen *Kleinen griechisch-deutschen V/örterbuch* von F.W. Riemer (Bd. II, 449) noch die physiologische Bedeutung angegeben wurde, im zuletzt 1981 in 15. Auflage zu Leipzig edierten, für die Schullektüre bestimmten *Griechisch-Deutschen Wörterbuch* Benselers dagegen nicht.
- 148 Vgl. D.N. Ušakov, *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*. Bd. III, M. 1938, 388.
- 149 In einem anderen Text hat Rozanov (1989b, 190) die Wertverschiebung ins Latein zur Erhöhung der Akzeptanz einer außer Gott keine Autorität anerkennenden Schlußfolgerung genutzt: «Закон – <надо мною>, Но как же если он – <человек> – надо мною? Разве я уже животное? | Посему: | Homo sum et nil nisi divina lex – habet me.
- 150 «Мысль моя была доказать целомудренность народа русского, указать, что народ наш в пьяном виде (ибо в трезвом сквернословят несравненно реже) если и сквернословит, то делает это не из любви

к скверному слову, не из удовольствия сквернословить, а просто по гадкой привычке, перешедшей чуть не в необходимость, так что даже самые далекие от сквернословия мысли и ощущения выражает в сквернословных же словах. Я указывал дальше, что главную причину этой сквернословной привычки искать надо в пьянстве.»

151 Dieser in der Rede nicht ausgedrückte, sondern implizierte Teil ist von Bachtin (Vološinov 1926, 251f.) in Anlehnung an Strukturen des Syllogismus 'Enthymem' genannt worden.

152 Zur Bedeutung des Phallus im grotesken Körpermodell Rabelais' vgl. Bachtin 1990, 344-357, insbesondere 354.

153 Vgl. M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1944, 278. Es ist bezeichnend, daß Dostoevskijs (1972-1990, XXI: 449) Kritiker gerade wieder auf das 'Riechen' replizierte: «пахнет неприличием».

154 Vgl. hierzu Bachtin 1975a, 484ff. (dt. 1979, 338ff.) und Lichačev/Pančenko/Ponyrko 1984, 175-202.

155 D.h. "Kuchen mit Butter" und "Feige mit Butter", (also 'nichts'); *Dal'* (II: 213) verwendet den Ausdruck 'шиш' zur Erklärung von 'кукиш': «указательный палецъ, особ. въ снач. бранномъ, или высказываемый въ видѣ брани, шишъ [...] und bezeichnet die Handgeste als «непристойное движение». Zum folkloristischen Hintergrund des «показывание кукиша» vgl. Bachtin 1990, 377.

156 *Dal'* (II: 213) führt 'дуля' denn auch als Synonym für 'кукиш' an. Vermutlich hängt die herabsetzende Bedeutung der Geste auch mit der Lautnähe zu дуль und дуло usw. zusammen.

157 *Slovar' russkogo jazyka*. 4 Bde. M. 1981-1984, II: 233 setzt ausdrücklich die Phraseme «книш с маслом» und «кукиш с маслом» synonym.

158 Vgl. im Kommentar der Ausgabe F. Rabelais, *Œuvres complètes*. Hrg. J. Boulenger/L. Scheler. Paris 1955 (660): "Ceux qui ont fait la figue au pape, c'est-à-dire qui se raillant de lui. On faisait la figue en faisant passer le bout du pouce d'une main entre l'index et le médius, ce qui avait une signification obscène...".

159 Vgl. Verf., Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte. Strukturen und Funktionen der Intertextualität in Dostoevskijs Roman "Die Brüder Karamazov" im Lichte seines Mottos. In: W. Schmid/W.-D. Stempel (Hrsg.), *Dialog der Texte*. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien 1983, S. 205-271. Vgl. auch die paraphren alternative Auffassung der Dichtung als Emanation (1989b, 212): «Б[ог] близко. И вот сейчас все определится в слова. I (сейчас и часто) ».

160 Dabei ist im Russischen die Nähe des Gleichnisses zu Rozanovs Selbstdarstellung durch die Differenz der Bezeichnung von pflanzlichem Samenkorn ("зерно") und menschlichem Samen ("семя") geringer als im Deutschen.

161 Vgl. Sinjavskij 1982, 40.

162 Dabei kann ein Zusammenhang zwischen den Prädikaten des Unwill-

kürlichen, des Unwillentlichen und des Unbewußten angenommen werden. Vgl. auch die These des Filmexperimentators Oskar Fischinger (1900-1967) über den Ton als Seele des unbelebten Körpers.

- 163 Die Herkunft dieser Textpraxis ist gewiß nicht in der Publizistik zu suchen, die Rozanov zwar stets geübt, aber auch ausdrücklich verworfen hat; er bezeichnet sie als "abstoßende Eiterfliege - nicht auf den Hörnern, sondern auf dem Rücken des Stiers, der eine schwere Last zieht" («отвратительная гнойная муха – не на рогах, а на спине быка, везущего тяжелый воз», Rozanov 1989a, 426).
- 164 Vgl. die Bestimmung des Autorenich, das zwischen dem Innen und Außen keinen festen Unterschied weiß, im Brief von Marina Cvetaeva (1989, 2: 530) an Chodasevič vom Mai 1934: «Это меня беспокоит до тоски – мысль о возможности такого рядом, почти со мной, ибо я давно перестала делить стихи на свои и чужие, поэтов – на «тебя» и «меня». Я не знаю авторства [...].»
- 165 Vgl. Rousseau im *Brief an d' Alembert* (Ed. Garnier, 187): "Hingegen stellt der Schauspieler auf der Bühne - der andere Gefühle als seine eigenen präsentiert und nur das sagt, was man ihn zu sagen heißt - häufig ein chimärisches Wesen dar; er verzehrt sich gewissermaßen, löscht sich mit seinem Helden aus; und in diesem Vergessen-Machen des Menschen ist er, sofern überhaupt noch etwas davon übrigbleibt, der Spielball der Zuschauer." Dazu J. Derrida 1983, 523.

L i t e r a t u r

- Bachtin 1927. [V.V. Vološinov], *Freudzim. Kritičeskij očerk*. Leningrad 1927. 1975a. *Voprosy literatury i éstetiki. Issledovanija raznych let*. M.
- Belyj, A. 1990. Duša samosoznajuščaja. (Iz knigi "Istorija samosoznajuščej duši"). In: *Laterna magica*. M., 278-310.
- Benjamin, W. 1963. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. [1928]. Frankfurt (M.).
- Blum, W. 1970. Kleists Marionettentheater und das Drahtpuppengleichnis bei Platon. In: *Zeitschrift für Religion und Geistesgeschichte*. Bd. XXIII, 40-49.
- Bogatyrev, P.G. 1923. Češskij kukol'nyj i russkij narodnyj teatr. Berlin/ Petersburg.
- Büchmann, [G]. 1964. *Geflügelte Worte*. ²Stuttgart.
- Crone, A.L. 1978. *Rozanov and the End of Literature. Polyphony and Dissolution of Genre in Solitaria and Fallen Leaves*. (=Colloquium slavi-

cum. 10) Würzburg.

Cvetaeva, M. 1969. *Pis'ma k Anne Teskovej*. Praha.

1988. *Sočinenija v dvuch tomach*. M.

De Haard, E. (u.a. Hrg.) 1990. *Semantic Analysis of Literary Texts*. To Honour Jan van der Eng on the Occasion of his 65t. Birthday. Amsterdam (usw.).

Derrida, J. 1983. *Grammatologie*. Frankfurt (M.).

De Man, P. 1988. *Allegorien des Lesens*. Frankfurt (M.). Dt. Übersetzung von: Idem, *Allegories of Reading*. Yale University Press 1979.

Dmitriev, L.A. /D.S.Lichačev (Hrg.) 1967. *Slovo o polku Igoreve*. (=BPB) L.

Dostoevskij, F. M. 1972-1990. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Moskva.

Fedorov, N.F. 1982. *Sočinenija*. M.

Florenskij, P. 1985. *Sobranie sočinenij*. Bd. I: Stat'i po iskusstvu. Paris.

Freud, S. 1958. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt (M.)/Hamburg.

Freud, S. SA - *Studienausgabe in zehn Bänden*. Frankfurt a.M. 1969.

Gebser, J. 1978. *Ursprung und Gegenwart*. (=Gesamtausgabe. Bd. II). Schaffhausen.

Goethe, J.W. v. 1905f. *Gespräche*. Hrg. von W. Kosch. Kempten/München.

Gogol', N.V. 1922. *Povesti. Perepis'ka s družjami*. M.

Gogol', N.V. 1960. *Sobranie chudožestvennych proizvedenij v pjati tomach*. M.

Gollerbach, Ė. F. 1922. *V. V. Rozanov. Žizn' i tvorčestvo*. Peterburg.

Grübel, R. 1978. Zwischen 'Leier' und 'Trommel'. Zur Funktion zweier Topoi im Wechselverhältnis von Struktur und Selbstverständnis russischer avantgardistischer Lyrik. In: *Wiener Slavistischer Almanach*. Bd. II, 25-57.

1983. Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte. Strukturen und Funktionen der Intertextualität in Dostoevskijs Roman "Die Brüder Karamazov"

im Lichte seines Mottos. In: W. Schmid/W.-D. Stempel (Hrsg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien 1983, S. 205-271.

Hansen-Löve, A. 1985. Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs. In: N.Å. Nilsson (Hrg.) *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium*. Stockholm, 27-87.

1986. Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus. In: *Poetica*. Bd. IXX, 1-2: 88-133.

Heym, G. 1968. *Gedichte*. (=Fischer Bücherei 886) Frankfurt (M.).

Holthusen, J. 1981. Die Sphäre der Metaphern in Velimir Chlebnikovs Gedicht "Derevo". In: *Russian Literature*. Bd. IX, 23-46.

Jakobson, R. 1972. Novejšaja russkaja poëzija. In: *TdrF II*, 18-135.

1974. Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen der aphatischen Störungen (1956). In: Idem, *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, München, 117-141.

Jung, C.G./Franz, M.-L. von /Henderson, J.L. 1968. *Der Mensch und seine Symbole*. Olten/Freiburg (Br.).

Jung, C.G. 1969. Freud und die Psychoanalyse. In: Ders., *Gesammelte Werke*. Bd. IV. Olten.

1973. Versuch einer psychologischen Deutung des Trinitätsdogmas. In: Ders., *Gesammelte Werke*. Bd. XI. Olten.

1974. Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten. In: Ders., *Gesammelte Werke*. Bd. VII. 2Olten.

1976a. Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus. In: Ders., *Gesammelte Werke*. Bd. IX, 1 Olten.

1976b. Traumsymbole des Individuationsprozesses. In: Ders., *Gesammelte Werke*. Bd. XII. 2Olten.

1979. *Erinnerungen, Träume, Gedanken*. Olten.

Kassner, R. 1982. Gogol. In: Idem, *Sämtliche Werke*. T. VI, 189-211.

Kittler, F.A. /Turk, H. 1977. *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Frankfurt (M.).

Kleist, H. von s.a. *Sämtliche Werke*. Gütersloh.

Kljuev, N. 1969. *Sočinenija v dvuch tomach*. 2 Bde. München.

Kornblatt, J.D. 1991. Solov'ev's Androgynous Sophia and the Jewish Kabbalah. In: *Slavic Review*. Bd. L, 3:487-496.

- Kraepelin, E. 1913. *Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*. 4 Bde. ⁴Leipzig.
- Laplanche, J./Pontalis, J.-B. 1973. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. 2 Bde. Frankfurt (M.).
- Lausberg, H. 1963. *Elemente der literarischen Rhetorik*. ²München.
- Latynina, A. 1975. Vo mne proischodit razloženie literatury. In: Voprosy literatury, 1965, II: 169-206.
- Lettenbauer, W. 1981. *Der Baumkult bei den Slaven. Vergleichende volkskundliche, kultur- und religionsgeschichtliche Untersuchung*. Neuried.
- Lichačev, D.S./Pančenko, A.M./Ponyrko, N.V. 1984. *Smech v drevnej Rusi*. L.
- Otto, R. 1917. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. 1917.
- Odoevskij, V.F. 1929. *Romantičeskie rasskazy*. Leningrad.
1975. *Russkie noči*. (=Literaturnye pamjatniki) M.
- Platonov, A. 1984-1985. *Sobranie sočineneij v trech tomach*. M.
- Poggioli, R. 1957. *Rozanov*. London.
- Pumpjanskij, L.V. 1922. *Dostoevskij i antičnost'*. Pb.
- Radin, E.P. 1914. *Futurizm i bezumie. Paralleli tvorčestva i analogi novogo jazyka kubo-futuristov*. S.-Pb.
- Remizov, A.M. 1923. *Kukcha: Rozanovye pis'ma*. Berlin.
1989. *Ogon' veščej*. M.
- Rozanov, V. 1899. *Religija i kul'tura. Sbornik statej*. SPb.
1904. *V mire nejasnogo i nerešennogo*. SPb.
1911. *Ljudi lunnago sveta. Metafizika christianstva*. SPb.
1970. *Izbrannoe*. Hrg. von E. Žiglevič. München.
1989a. *Mysli o literature*. M.
1989b. *Mimoletnoe*. In: *Kontekst 1989*. M., 172- 228.
1990. *Sočinenija*. Hrg. A. Nalepin. M.

- Rozanova, T. 1974. Iz vospominanij ob otce Vasilii Vasil'eviče Rozanove. In: *Vestnik Russkogo Christianskogo Dviženija*. CXII-XCIII.
- SA: S. Freud.
- Schiller, F. 1867-1876. *Sämtliche Schriften*. Historisch-kritische Ausgabe v. K. Goedeke. Stuttgart.
- Schulz, B. 1989. *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. (=Biblioteka narodowa) Wrocław usw.
- Sinjavskij, A. 1982. "Opavšie list'ja" V.V. Rozanova. Paris.
- Smirnov, I. 1983. O narcističeskom tekste. In: *Wiener Slawistischer Almanach*. XII, 21-45.
- Spasovskij, M.M. 1935. V.V. Rozanov v poslednye gody svoej žizni. Berlin 1935.
- Stammler, H. Wesensmerkmale und Stil des proteischen Menschen. Wassily Rosanow. In: Rozanov 1970, I-XXXIII.
- Stolovič, L.N. 1988. Zerkalo kak semiotičeskaja, gnoseologičeskaja i aksiologičeskaja model'. In: *TPZS*, Bd. XII, 45-51.
- Struve, P.B. 1910. V.V. Rozanov – bol'šoj pisatel' s organičeskim porokom. In: *Russkaja mysl'*. 1910, XI: 138-146.
- Sutter, A. 1988. *Göttliche Maschinen*. Frankfurt (M.).
- Vološinov, V. [Bachtin, M.] 1926. Slovo v žizni i slovo v poezii. In: *Zvezda*, VI; 244-267.
- Von Weizsäcker, V. 1990. *Wahrnehmen und Bewegen*. (=Gesammelte Schriften. Bd. III) Frankfurt (M.).
- Weisweiler, J. 1939. Seele und See. Ein Etymologischer Versuch. In: *Indogermanische Forschungen*. MVII. 1939, 25-55.
- Zabylin, M. 1880. *Russkij narod, ego obyčai, obrjady, predanija, sueverija i poezija*. M.

the 1970s, and can be seen in *Genchō Yōmei* and *Genchō Yōmei* in *Genchō Yōmei*, 1971, 223.

THE

THE

1. The first part of the document is a title page. It contains the title "THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA" and the author "BY JAMES MADISON".

THE

THE

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

[illegible][illegible]

1. **General**
 2. **Object**
 3. **Scope**
 4. **Definition**
 5. **Classification**
 6. **Characteristics**
 7. **Importance**
 8. **Conclusion**

PA

Aage A. Hansen-Löve

ZUR PSYCHOPOETISCHEN TYPOLOGIE DER RUSSISCHEN MODERNE

"..das in ihren Schwager verliebte Mädchen [wird] am Totenbett der Schwester durch die Idee erschüttert: Nun ist er frei und kann mich heiraten. Diese Szene wird sofort vergessen und damit der Regressionsvorgang eingeleitet, der zu den hysterischen Schmerzen führt. [...] Sie [die Neurose] entwertet die reale Veränderung, indem sie den in Betracht kommenden Triebanspruch, also die Liebe zum Schwager, verdrängt. Die psychotische Reaktion wäre gewesen, die Tatsache des Todes der Schwester zu verleugnen." (S. Freud, "Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose", XIII, 364)

1. Duale oder triadische Typologie der psychopathologischen Grundstörungen

1.1. Psychopathologische Grundtypen

Freud unterscheidet zunächst prinzipiell zwischen zwei Grundformen der Psychopathien, deren Beziehung zueinander in der Entwicklung der Psychoanalyse immer wieder neu definiert wurde: Es sind dies die Neurosen und Psychosen. Beide psychopathologischen Typen, wie sie Freud etwa in der hierfür maßgeblichen Schrift "Neurose und Psychose" (Freud XIII, 387-391) beschreibt, wurzeln in fundamentalen Störungen innerhalb des psychischen Apparats und zwischen diesem und der Realität. Und beiden gemeinsam ist das Bestreben nach (Selbst-)Heilung und Restitution eines Urzustandes - eine Tendenz, die auch die diesen Grundstörungen homologen Kunsttypen charakterisiert. Hervorgehoben sei hier gleich einleitend, daß die Korrelation zwischen der psychoanalytischen Typologie der Grundstörungen und jener der Hauptrichtungen der Moderne in der Kunst weitgehend auf das Ausgangsmodell des klassischen Freudismus orientiert ist, der somit nicht so sehr als psychopoetisches Meta-System, sondern vielmehr als Teil des epistemologischen Systems der Moderne (hier im engeren Sinne bezogen auf die Periode 1890-1930) verstanden wird.

Die *restitutio ad integrum* als Ziel der Kunst - besonders der Moderne (Wiedergewinnung der Unmittelbarkeit) - findet ihre Entsprechung im Reparationstrieb der Neurotiker und Psychotiker, die beide einen Urzustand der Einheit von Es und Ich, Psyche und Realität rückgewinnen wollen - dies freilich durch *R e g r e ß*. In der Kunst wird der Regreß - zum *P r o g r e ß* umgedeutet, der *D e f e k t* zum ästhetischen *E f f e k t*, der Mangel zur Fülle. Im Gegensatz zu den Psychopathien ist die Kunst auch für Freud die "nicht-zwanghafte, nicht-neurotische Form der Ersatzbefriedigung: der Zauber der ästhetischen Schöpfung rührt nicht von der Wiederkehr des Verdrängten her", sondern von einer Versöhnung zwischen Lust- und Realitätsprinzip (P. Ricœur 1974, 172f).¹

Wenn also Neurose und Psychose nach Freud Ausdruck der "Rebellion des Es gegen die Außenwelt" sind - also eine Unfähigkeit, sich der realen Not, der *Ανάγκη*, dem Realitätsprinzip anzupassen (XIII, 365; *ibid.*, 47) - so geht es der Kunst (in der Moderne) um den Anspruch, das Realitätsprinzip aufzuheben, während den prämodernen Richtungen (allen voran dem Realismus²) die Unterordnung unter das Realitätsprinzip - unter das Diktat einer Sprache der Unfreiheit und Notwendigkeit - zum Vorwurf gemacht wird.³

Sind also die Psychopathien zugleich Ausdruck eines Scheiterns (als Krankheit) wie Versuche der Selbstheilung (als Fehltherapien) - so versteht der moderne Künstler seine Rebellion als Destruktionsakt, der selbst schon künstlerisch funktioniert, ohne daß dabei - wie bei Freud immer wieder explizit und implizit - ein *N o r m a l z u s t a n d* (Äquilibrium, Anpassung, Kompromißfähigkeit, Elastizität etc.) als Ziel der Heilung angesehen würde: Im "normalen Verhalten" (XIII, 365) strebt der Mensch weder nach Verleugnung der Realität (wie in der Neurose) noch nach ihrer Veränderung bzw. totalen Ersetzung (wie in der Psychose) - sondern nach einer maßvollen Vereinigung beider Tendenzen. Die Moderne dagegen tendierte - analytisch wie sie nun war - nach der Isolierung beider Varianten der Rebellion und einer größtmöglichen Radikalität ihrer Realisierung.

Die Neurose erwächst aus einem Konflikt zwischen dem Ich und seinem Es (XIII, 397); die Psychose ist aber der analoge Ausgang einer solchen Störung in der Beziehung zwischen Ich und Außenwelt. (XIII, 397). "Übertragungsneurosen [die reinsten Formen des Neurotischen] entstehen dadurch, daß das Ich eine im Es mächtige Triebregung nicht aufnehmen und nicht zur motorischen Erledigung befördern will, oder ihr das Objekt bestreitet, auf das sie zielt. Das Ich erwehrt sich ihrer dann durch den Mechanismus der Verdrängung." (XIII, 388).

Das Ich sitzt für Freud zwischen allen Sesseln; es will gleichzeitig zwei Herren dienen - den Erfordernissen der Außenwelt (repräsentiert durch Über-Ich und Wahrnehmungsapparat, die beide dem Realitätsprinzip gehorchen) und jenen des Es, das dem Lustprinzip und seiner ungehinderten Wunsch- und Triebbefriedigung nachstrebt. Zu beachten ist hier das Prinzip der Gleichzeitigkeit in dieser funda-

mentalenen Konfliktdefinition - ein Prinzip, das wir bei Vygotskij als "dvojstvennost'" - und in der Avantgarde als "Kontrastprinzip" ("princip kontrasta") wiederfinden werden.⁴ Im übertragenen Sinne könnte man auch von einer fundamentalen "double bind"-Situation des Ich sprechen, was für G. Bateson und P. Watzlawick direkt zur schizophrenen Störung führt (allgemein dazu Goeppert 1973, 48ff.).⁵

Gemeinsame Ursache beider Grundstörungen ist "die Versagung, die Nichterfüllung eines jener ewig unbezwungenen Kindheitswünsche durch Außenwelt bzw. Über-Ich" (Freud XIII, 390). Der Neurotiker bleibt der Außenwelt (bzw. dem Gewissensdruck des Über-Ich) treu und versucht das "Es zu knebeln"; oder aber das Bewußtsein wird "vom Es überwältigt" (wie der Psychotiker) und "daher von der Realität losgerissen" (ibid.).

Während sich der Neurotiker gegen eine Persönlichkeits- bzw Ichspaltung wehrt und daher gegen die vom Verdrängten stammenden Symptome (also gegen die Fernwirkungen des Es) kämpft, geht der Psychotiker viel weiter, indem er "nun nicht nur die Annahme neuer Wahrnehmungen verweigert [wie dies der Neurotiker tut], es wird auch der Innenwelt, welche die Außenwelt als ihr Abbild bisher vertrat, die Bedeutung (Besetzung) entzogen; das Ich schafft sich selbstherrlich eine neue Außen - und Innenwelt [...] diese neue Welt ist im Sinne der Wunschregungen des Es aufgebaut." (XIII, 389).

Wichtig ist hier die leicht übersehbare Formulierung Freuds "im Sinne von": Die psychotische Ersatzrealität (bzw. der Realitätersatz), die also nicht mehr der Kontrolle durch den Wahrnehmungsapparat und des Bewußtseins unterliegt, reproduziert das Es und seine "Wunschregungen" dem Typus nach und zwar an genau der Stelle bzw. in dem Rahmen, wo normalerweise die kontrollierte Realität der Außen- und Innenwelt stand. Während im Traum der gleiche Prozeß abläuft, steht der Psychotiker tatsächlich auf der Ebene der Tagwelt, gegen die er seine Antiwelt - als Triumph einer psychischen über eine von außen kommende Realität - stellt.

Während der Neurotiker unter dem Druck des Realitätseinflusses erkrankt (genauer: psychisch regrediert), leidet der Psychotiker unter dem Überschuß des Es, was zu einem massiven "Realitätsverlust" führt (Freud, "Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose", XIII, 363ff.). Freilich ist auch bei der Neurose eine "Lockerung des Verhältnisses zur Realität" zu bemerken (XIII, 364) - als Folge einer "Reaktion gegen die Verdrängung und im Mißglücken derselben. Verlustig geht eben jenes Realitätsstück, dessen "Anforderung" die Triebverdrängung ausgelöst hat. Dieses Stück der Realität wird somit als Auslöser und als Symptom - im Freudschen Sinne - s y m b o l i s c h wirksam ("symbolträchtig"), wie hier zu ergänzen wäre. Die "Reparation" ist auch Ziel der Psychose: der Ausgleich des Realitätsverlustes geht aber nicht aufkosten des Es (Neurotiker) - sondern eben "auf einem mehr selbstherrlichen Weg, durch Schöpfung einer neuen Realität" (XIII, 365).

1.2. Zur Typologie der Psychopathien als psychopoetische Modelle

Die klassische Opposition von Neurose und Psychose erfährt in der Entwicklung der Psychoanalyse Freuds eine vielfältige Differenzierung. In dieser Darstellung sollen freilich die typologischen Invarianten auf Kosten der Variablen einer therapieorientierten Psycho-Analytik herausgearbeitet werden.

Zum neurotischen Typus gehören alle Formen der Übertragungsneurosen, während zur psychotischen Grundstörung primär die Schizophrenien, die *Amentia* als eine akute halluzinatorische Verworrenheit gerechnet wird (Freud XIII, 389). Die Neurosen entwickeln sich somit in der Tagwelt, d.h. im überkontrollierten Raum der Pragmatik, des kommunikativen Geschehens; die Psychosen entfalten sich in einer realen Nachtwelt (als Träume) bzw. anstelle der Tagwelt - als Halluzinationen.

Zunehmend entwickelt Freud aber noch eine dritten - wenig ausgearbeiteten Typus der Grundstörungen: die Melancholie (heute würde man sagen: Depression) bzw. die narzißtische Neurose, in der ein Konflikt "zwischen Ich und Über-Ich" abgearbeitet wird (XIII, 390). Freilich werden bisweilen auch die narzißtischen Störungen (*Dementia praecox*, *Paranoia*, *Melancholie*) zu den Psychosen gerechnet (XIII, 225) - jedenfalls was die Unmöglichkeit anlangt, ihrer analytisch-therapeutisch Herr zu werden.

Während in der analytischen Tiefenpsychologie Freuds ursprünglich die Neurosen als heilbar, und damit als eigentliche analysefähige Psychopathien galten, die Psychosen dagegen als unheilbar (womit ihnen bis zu einem gewissen Grad auch der Status als Psychopathie abgesprochen wurde - vgl. XIII, 198), galt in den synthetischen Richtungen der Tiefenpsychologie geradezu das Gegenteil: Höchstes Interesse (v.a. bei C.G. Jung) an den Psychosen - und eine zunehmende Relativierung der (v.a. kommunikationsbedingten und interaktiven) Strukturen des Neurotischen. Noch im Spätwerk betont Freud die prominente Stellung der "Übertragungsneurose" als das "eigentliche Studienobjekt der Psychoanalyse" (XIII, 56).

Freud selbst äußert schließlich - halb ironisch - am Ende dieser Klassifizierungen, daß freilich "zunächst nicht zu sagen sei, ob wir wirklich neue Einsichten gewonnen oder nur unseren Formelschatz bereichert haben" (XIII, 390-391). In welchem Maße dies auch für die folgenden Überlegungen gilt, bleibe dahingestellt.

Vorwegnehmend sei folgende These aufgestellt: Die bei Freud (und nach ihm) differenzierten Grundstörungen werden typologisch abstrahiert als Modelle inner- und intrapsychischer Korrelationen aufgefaßt und zu künstlerischen Modellen in Beziehung gesetzt - zu Modellen, die ihrerseits idealtypisch als Epochen bzw. Perioden (Realismus, Moderne, Symbolismus, Futurismus etc.) aus der Kunst-

geschichte abgeleitet wurden. Daraus ergeben sich folgende Zuordnungen, bei denen die Neurosen (d.h. der neurotische Formenkreis) zur Neurotik typisiert und einem Kunsttypus wie dem Symbolismus (in seiner Ausprägung als pathopoetische Religionskunst - also S II, teilweise S III) homolog gesetzt werden.⁶ Die Psychotik entspricht dann der nachsymbolistischen Avantgarde in ihrer futuristisch-archaischen Ausprägung (etwa bei Chlebnikov oder Kručenyč), der melancholisch-narzißtische Typus dem Frühsymbolismus (S I).⁷

Die für die klassische Psychoanalyse grundlegende Abgrenzung von Neurose⁸ und Psychose läßt sich auch für eine psychopoetische Gegenüberstellung von Symbolismus und Futurismus verwenden: Dabei würde der Symbolismus (unabhängig von seinen divergierenden "Programmen") den Typus der Neurose (bzw. des "Narzißmus")⁹ realisieren, während der futuristische Archaismus dem Typus der Psychose folgt. Die symbolistische Neurotik manifestiert sich in einer Hypertrophie von Semiosen und Semantisierungen, ein jedes Element (*pars*) wird mit benachbarten anderen Elementen aufgrund einer "geheimen" Korrespondenz (die alles mit allem verbindet) assoziiert, womit sich eine paranoide Wertungs- und Deutungshaltung verbindet, die weitgehend in der Vertauschung von Ursache und Wirkung, Autor und Adressat, Innen und Außen, Projektion und Realität, eigener und fremder Interpretation etc. besteht.

Diese paranoide Struktur manifestiert sich am markantesten im Frühsymbolismus (S I) als "Verfolgungswahn" und als Hypertrophierung eines überreflektierten Ich-Bewußtseins, das in immer neuen Abspaltungen und Spiegelungen sich selbst gegenübertritt (Vorliebe für das Motiv des Wahnsinnigen, des Doppelgängers, der Fixierung, des Spleen im "dekadenten" Frühsymbolismus). Der mythopoetische Symbolismus (S II) favorisiert dagegen fast ausschließlich den neurotischen Typus des "Messias", der Mythopoet imaginiert sich als Retter, als Geliebter der Himmelskönigin, der Sophia; er ist Prophet, *poeta vates* und "Leidender Gott" ("stradajuščij bog") in einem. Im grotesk-karnevalesken Spätsymbolismus (S III) wird diese Gestalt ambivalent, sie wird um eine "dunkle Seite", die dämonische, teuflische, destruktive Verkörperung des Bösen ergänzt.

Das Wesen des Neurotischen im Symbolismus liegt also in einer Überdeterminierung, einer hyberbolischen "Überinterpretation" des Zeichenhaften als "simvoličnost", die alles, auch die banalsten Alltagsphänomene ("byt"), zu bedeutungsschwangeren "Andeutungen" ("nameki") einer überirdischen oder "Spuren" einer urzeitlichen Welt erhebt. Verallgemeinernd könnte man die Neurose als eine Interpretationsstörung auffassen, in der vor allem die Vorgänge der "Übertragung", der "Projektion", also perspektivische Akte (der Fehldeutung) im Vordergrund stehen.

Während also die Neurotik primär ein Phänomen (gestörter) Kommunikativität darstellt und ein klar abgegrenztes Bewußtsein des "Ich-Fokus" und seiner Reflexivität ("Überbewußtheit") voraussetzt, kennt all dies die Psychotik nicht

(mehr). In der Welt des Psychotikers ist die Kommunikation extrem reduziert, der Adressat ist verloren, die "Zeichenhaftigkeit" selbst (welche die "Dinghaftigkeit" der Welt in der Neurotik dominiert) ist aufgelöst. In der Neurotik gibt es im Extremfall nur mehr Zeichen und keine Dinge, in der Psychotik ist es dagegen genau umgekehrt: Die Dinge ersetzen die Zeichen. Damit ist aber eben jene prä-kommunikative (oder postkommunikative) Ordnung präsent, die im Archaismus Chlebnikovs und Malevičs als Metamorphotik beschrieben werden kann. Der Psychotiker verfügt nicht (mehr) über die Möglichkeit (oder den Zwang des Neurotikers), alles in alles zu übersetzen, die totale Synonymie der Zeichen zu realisieren; er lebt vielmehr in einer Welt, in der die "Dinge" eine totale Homonymie erreicht haben. Die Welt ist nach innen und außen eigentlich nicht-kommunikabel.

Die Neurotik lebt aus dem gesteigerten Bewußtsein der pragmatischen (situativen) Referenz der Zeichen und Diskurse, wobei mit Vorliebe die Paradoxie, also die Interferenz von Interpretationsmodellen (δοξαί)¹⁰ und Wertungen thematisiert wird. Einzelne Elemente der Wirklichkeit werden gegenüber anderen hypertroph übersteigert, überbewertet, während andere teilweise oder gänzlich verdrängt werden. Die Mitteilungen sind in höchstem Maße implizit, da der neurotische Diskurs immer schon von der Vor-verständigung des Adressaten ausgeht (auch wenn diese gar nicht besteht), ja dessen (potentielle) Position immer schon zu kennen glaubt, auf sie hin die eigene bestimmt. Das Ich wird so zur Summe der Meinungen, von denen es glaubt, daß sie die anderen von ihm haben. Die Zeichen des neurotischen Diskurses setzen einander wechselseitig voraus und bedingen einander. Daher ist eine einzelne, für sich genommene Mitteilung dieses Typs praktisch nicht dekodierbar. Es besteht die Tendenz, das Paradoxon zu realisieren, Mitteilungen ohne (vorgegebenen) Kode zu machen, also genauer: Mitteilungen von Mitteilungen von Mitteilungen. Daher der exzessive Intertextualismus der symbolistischen Neurotik. Ein jeder Text ist die Reminiszenz, Allusion, Rekapitulation eines anderen. Auch hier bestätigt sich die Regel, daß die Neurose ein "Nicht-Vergessen-Können" darstellt (übrigens eines der produktivsten Paradigmata der symbolistischen Motivologie).¹¹

Typologisch vereinfacht setzt die Psychotik (und analog dazu die Metamorphotik Chlebnikovs) eine Mitteilung als Kode: Der Kode ist allmächtig, er bildet quasi einen Raum, der weder durch Zeit noch durch Kausalität (am allerwenigsten durch pragmatische Motivationen) perspektiviert wird - er ist unperspektivisch. Es gibt in ihm eigentlich keine echten Mitteilungen; die Syntaktik (als linguistisches Prinzip) ist durch das einzelne, autonome "Wort-Ding" ersetzt, es herrscht totale "Diskretheit" bzw. "Diskontinuität" ("preryvnost") und das Prinzip der nackten "Montage" disparater *partes*. In die archaische Sprache Chlebnikovs übertragen bedeutet dies eine Interparadigmatik: Anstelle der Text-Text-Korrelation (der symbolistischen Intertextualität) werden Paradigmata korreliert

und synthetisiert, die über eine Äquivalenz ihrer Signifikantenstruktur verfügen. Äquivalenz ersetzt Kausalität und Motivation; alles ist bedeutungshaft, nichts aber sinnvoll. Hermeneutik ist ersetzt durch totale Hermetik einer Sprache, die sich in die "Dinge" zurückverwandelt. Die Mitteilung ist - wenn überhaupt - ein Teil des Kode (*pars pro toto*), dessen Grenzen nicht überschritten werden können. Ins Poetische transponiert führt die Psychotik zu einer Metaphorik ohne "tertium comparationis".

Während die symbolistische Neurotik das Ich-Bewußtsein hypertroph ausweitet ins Über-Ich und dort auflöst in die unendlichen Autoreflexionen eines sich selbst spiegelnden Ego, ist in der Psychotik das Ich dissoziiert im Unbewußten, es ist depersonalisiert, das Individuelle ist im kollektiven Unbewußten aufgegangen. Es gibt Über-Ich und damit Kultur nicht; alles ist Natur und Körper. In der Neurotik dominiert die *persona* als Medium der "Selbstrepräsentation" (bis hin zum Verlust der "Unmittelbarkeit" in der totalen "uslovnost" der Kultur, der "religio" etc.). In der Psychotik herrscht totale "Unmittelbarkeit", "bezuslovnost", Präsenz ohne Gestern und Morgen. An die Stelle der (sich selbst schauspielenden, inszenierenden) *persona* der Neurotik tritt der nicht-repräsentative "Leib" und der "Sprachkörper", der sich selbst permanent reproduziert, ohne dabei auf eine Ich-Du-Verbindung bzw. auf den Adressaten angewiesen zu sein. Der symbolische Neurotiker löst sich quasi im Adressaten, in der Rezeptivität auf; die Psychotik ist vollends adressatlos: Was bleibt, ist die unüberschreitbare Sprachwelt. Selbstverständlich ist diese Typologie nicht mit der konkreten Individualpsychologie der Symbolisten und Futuristen zu verwechseln.

2.1. Der melancholisch-narzißtische Typus (Psychopoetischer Typ I)

"...И не могу не быть, - никак, | Вплоть до исхода дней. | Мое неделанье для всех | Покажется больным.." (Sologub)

Beide Aspekte dieses Komplexes - Melancholie und Narzißmus - finden ihre Entsprechung im Frühsymbolismus, also im depressiven und im narzißtischen Diskurs der Dekadenten. Nach J. Starobinski (1973, 17f.) verbindet sich für den Symbolismus das Imaginäre mit dem Mythos des Narziß: "Es ist kein Zufall, daß man zu Beginn dieses Jahrhunderts eine Begriffsbestimmung der Introversion entstehen sieht: die Rückbiegung der Libido auf die Phantasie" (C.G. Jung, *Psychologische Typen*, Zürich 1921, zit. bei J. Starobinski 1974, 18).

Das Abziehen der Libido von den Objekten ist ebenso charakteristisch für die im Frühsymbolismus (S I) ausufernden Darstellung des "besstrastie" (des Nicht-Lieben-Könnens) wie für die Metagefühle der "vljublennost", also einer narziß-

tischen *V e r l i e b t h e i t*, die in der Rückwendung der Libidobesetzung vom Objekt auf das Subjekt besteht. In dem Aufsatz "Verliebtheit und Hypnose" (Freud XIII, 122ff.; X, 154) sind bei Freud Symptome zusammengefaßt, die allesamt auf den psychopoetischen Typ I passen: Die das Du integrierende "Liebe" wird durch die dekadente "vľjublennost" (genau so definiert das auch die Gippius)¹² ersetzt, die das Gefühl eines Gefühls darstellt und nur das narzißtische Ich zum Objekt hat.

Wie der Typus der Neurotik (psychopoetischer Typ II) ist der depressiv-narzißtische Typ I *d i s k u r s o r i e n t i e r t*, d.h. die Grundstörung erfaßt nicht den *K o d e* bzw. das Sprachsystem, sondern die Pragmatik, d.h. die kommunikative und interpretative Struktur der Sprechakte. Gerade der Melancholiker "will das verlorene Objekt im Ich wieder aufrichten, also eine Objektbesetzung durch eine Identifizierung ablösen" (XIII, 256), eine *I n t r o j e k t i o n*, die im Falle dieses Typs einen fiktionalen (und nicht wie im Falle der Psychotik einen magisch-kannibalischen) Charakter hat (zu diesem vgl. XIII, 257; vgl. auch XIII, 56; vgl. Goeppert 1973, 63ff.).¹³

In H. Kohuts Theorie des Narzißmus (1976)¹⁴ dient das Kunstwerk der Wiederherstellung der ursprünglichen Vollkommenheit; das "vollkommene Werk" substituiert diesen Verlust (vgl. W. Schönau 1990, 24f.). Im Ästhetismus bzw. Artifizialismus des Frühsymbolismus werden dem Artefakt eben jene Qualitäten zugesprochen (Autonomie, Strukturiertheit, Abgeschlossenheit), die auch den "Objektrepräsentanzen" der Introjekte zugeschrieben werden (W. Schönau 1990, 57). Nach Freud steht im Narzißmus "das Ich dem Es dauernd nahe und kann dem Ich gegenüber dessen Vertretung führen. Es taucht tief ins Es ein, ist dafür entfernter vom Bewußtsein als das Ich." (Freud XIII, 278). Die Strenge, ja der Sadismus des narzißtischen Über-Ich entstammt dem vaterfixierten Ich-Ideal (P. Ricœur 1974, 264), provoziert eine Desexualisierung und Sublimierung. "Könnte es nicht sein, daß die Grausamkeit des Über-Ichs [...] ein 'Repräsentant' des Todestriebes ist?" (ibid., 238). Zugleich ist die Kultur die objektive Institution des Über-Ich (Ricœur, ibid., 258), wodurch sich auch die Naturfeindschaft des Narzißmus (von Sokrates bis zu den Dekadenten) erklären würde. Denn jede Kultur impliziert einen Triebverzicht, der ja immer auch ein Naturverzicht ist: "Es ist ja die Hauptaufgabe der Kultur, ihr eigentlicher Daseinsgrund, uns gegen die Natur zu verteidigen" (Freud XIV, 336).

Das narzißtische Ich nimmt die Züge des Objekts (des Wunsches, der Libido) an und "drängt sich selbst dem Es als Liebesobjekt auf" (P. Ricœur 1974, 258): Objektlibido wird durch narzißtische Libido ersetzt, die direkte, transitive Realisierung der "strasti", d.h. der "Triebe"¹⁵ durch die indirekte, narzißtische des "besstrastie" (d.h. "Affekthemmung", "Leidenschaftslosigkeit").¹⁶ Daher auch die hypertrophe bzw. hyperbolische Ich-Ausweitung des Künstlerisch-Narzißtischen im S I, das alle Objekte der Außenwelt als Produkte eben dieses libidinös besetzten Ich interpretiert. Zahlreiche Beispiele für einen analogen auktorialen

Größenwahn bieten die Dichter der frühen Moderne, die Autoren des Kunst - und des Welttextes (*auctores mundi*) sein möchten.

Die mit dieser Umsetzung der Objektlibido einhergehende Desexualisierung (die ja auch alle Sublimierungsakte kennzeichnet) wird im Frühsymbolismus als ein Nicht-Lieben-Können, als eine Adressat- und Kommunikationslosigkeit artikuliert, die das Ich in permanenter autoreflexiver Selbstbespiegelung ("zerkal'-nost'") in und um sich kreisen läßt. Die Ersetzung des Ich durch das Über-Ich ist daher auch verantwortlich für die Übermensch- und Grandiositätsgefühle des demiurgischen Künstlermenschen, der die Kunst- und Kulturwelt des Über-Ich an die Stelle von Ich und Ub (= Unbewußtes) setzt.¹⁷ Die aus der Spannung zwischen Ich und Ich-Ideal resultierenden Schuldgefühle, die auch im Typ II (Neurotik) begegnen, müssen durch übersteigerte Aggressivität kompensiert werden (somasochistischer Komplex des S I). Der ausgeprägte Thanatos-Trieb verschluckt bzw. ersetzt ganz den Eros-Trieb (vgl. dazu auch Freud XIII, 268). Die Grausamkeit und Hypermoralität des Über-Ich fungiert im S I als Legitimierung der Autonomie des Ästhetischen, das zugleich die Amoralität des Es (XIII, 284) für sich okkupiert. Der von der Psychoanalyse immer wieder beobachtete Akt einer Verbündung des Über-Ich mit dem Es (über den "Kopf" des Bewußtseins hinweg), ist im Frühsymbolismus V. Brjusovs oder der Z. Gippius zu höchster Radikalität und "Strenge" gesteigert.¹⁸

Der von Freud an Tieren - v.a. Katzen und Raubtieren - aber auch bei Frauen und Kindern - beobachtete narzißtische Reiz ihrer Selbstgenügsamkeit und Autonomie, wird vielfach auch im S I zum Ideal der "femme fatale" hochstilisiert (vgl. die "tigrovyje strasti" des Tiger-Weibes im *fin de siècle*):¹⁹ "...der Reiz des Kindes beruht zum guten Teil auf dessen Narzißmus, seiner Selbstgenügsamkeit und Unzugänglichkeit, ebenso der Reiz gewisser Tiere, die sich um uns nicht zu kümmern scheinen, wie der Katzen und großen Raubtiere, ja selbst der großen Verbrecher und der Humorist zwingen in der poetischen Darstellung unser Interesse durch die narzißtische Konsequenz, mit welcher sie alles ihr Ich Verkleinernde von ihm fernzuhalten wissen. [...] Dem großen Reiz des narzißtischen Weibes fehlt aber die Kehrseite nicht." ("Zur Einführung des Narzißmus", Freud X, 155f.)

Für den Typ I charakteristisch ist nicht nur die Prädominanz des Thanatos-Triebes über den Erostrieb als vielmehr die Besetzung des ersteren mit Merkmalen und Qualitäten des letzteren (also eine Erotisierung des Thanatos und eine "Thanatisierung" oder gar "Euthanasierung" des Erotischen).²⁰ Die neutralisierende Tendenz des Thanatos-Triebes, "den alten Ausgangszustand" (XIII, 40ff.) des Lebens wieder herzustellen (das Anorganische, das Nirwana)²¹, wird in der Ästhetisierung des Nichts im S I außerordentlich produktiv. Daher erfolgt eine analoge Positivierung des Thanatos nicht als böse Destruktion, sondern als gute Dekonstruktion, d.h. Restitution des Ursprünglichen, Eigentlichen. Wenn für den

S I die Rückkehr zur unbelebten Materie eine lustvolle Auflösung im Nichts bzw. im All(es) bedeutet, wird diese Restitution ins "Materielle" im S II matriarchal gedeutet als dionysischer Abstieg in den Mutterleib der "Mutter-Erde" ("Mat'-Zemlja").

Der Todestrieb repräsentiert auch den Destruktionstrieb des Über-Ich, das - zugleich auch als institutionalisierte Kultur - immer das Naturhafte (und damit das Es) bekämpft (P. Ricœur 1974, 301ff.). In diesem Sinne ist das narzißtische Über-Ich sadistisch, es realisiert ein mächtiges Destruktionspotential, das sich gegen das Ich wendet: "Was nun im Über-Ich herrscht, ist wie eine Reinkultur des Todestriebes..." (XIII, 293; Ricœur, 307).

Die bei Freud zitierte Schopenhauerische Todesphilosophie (Freud XIII, 53) bildet jedenfalls auch für den S I eine vergleichbare Grundlage für die libidinöse Besetzung des Thanatos bzw. des Nirwana-Prinzips (XIII, 60), dessen indische Provenienz auch den Dichtern des russischen *fin de siècle* vertraut war (Freud zitiert Deussens Darstellung, die auch in Rußland bekannt war, XIII, 62).

Eine systematische Rekonstruktion des psychopoetischen Typus der narzißtischen Variante fördert all jene Merkmale zutage, die für den Diskurs des Früh-symbolismus in Rußland charakteristisch sind.²²

2.1.1 Auto- und Metareflexivität (Prinzip der "zerkal'nost'")

Diese Gleichsetzung von Kunst- bzw. Gedichtwerk und Kristall²³ bildet ein zentrales Motiv in der autopoetologischen Metaphorik des Ästhetismus und ist eng verbunden mit der für jeden Manierismus charakteristischen S p i e g e l-Metaphorik. Im Gegensatz zum narzißtischen, autistischen Ideal einer autokommunikativen Kunst, die für und in sich selbst spricht und sich auf den Selbstausdruck ihrer Struktur beschränkt, dominiert im Frühsymbolismus und dann im mythopoetischen Symbolismus (S II) die Idee der Durchsichtigkeit, der geheimnisvoll-opaken "Transparenz" ("prozračnost"), die zwischen heterogenen Seins- und Bewußtseinssphären osmotisch vermittelt.

"Reflexion" im S I meint sowohl Widerspiegelung im konkreten Sinne als auch Metabewußtsein, d.h. intellektuelle Reflektiertheit. Die einzige Mitteilung der Artefakte ist ihre eigene Struktur (d.h. die totale Autoreflexivität des Ästhetischen), das Medium ist schon die Botschaft.

Umgekehrt realisiert das ästhetistische Gedicht ein Höchstmaß an Objektiviertheit im Sinne von Distanziertheit gegenüber dem produzierenden und rezipierenden Subjekt. Die Signansstruktur (d.h. "muzykal'nost'" und "instrumetovka") präsentiert sich als lautlich-rhythmisches Wahrnehmungsding, das die *poésie pure* in ihrer Referenzlosigkeit an die Seite der absoluten Musik rückt.

Der übersteigerten Totalisierung der Idealität (Vollkommenheit des Ästhetischen) entspricht das für den Ästhetismus typische Vollständigkeitsbedürfnis in der Katalogisierung der Merkmale des Eigenen, dessen permanente Kommentierung und Kommemorierung untrüglicher Ausdruck eines ständig drohenden Gefühls des Selbstverlustes und der Selbstentfremdung ist.

Daher auch die für den Frühsymbolismus so charakteristische paranoide Neigung zum Verfolgungswahn, der in einer Selbstflucht wurzelt. Das ästhetistische, diabolische (also das symbolische Zusammenfügen der Weltzeichen zerstörende und verneinende) Artefakt bleibt auf eine in sich sinnleere *A u t o k o m m u n i k a t i o n* beschränkt, da es nicht nur von anderen nicht wahrgenommen wird, sondern auch sich selbst nicht wahrnimmt.²⁴

Während für den Ästhetisten die alltägliche Lebenswelt (die Sphäre des "byt") als Wert negiert ist (als *vanitas*), wird die existentielle Essenz der Innenwelt zum "Luftschloß" fiktionaler Irrealität erklärt, in der selbst die Worte ein Schatten-dasein führen. Die ästhetistische Distanziertheit zur Realität des Handelns ("delo") und kreativen Kommunizierens ("slovotvorčestvo") wurde von den Symbolisten nach 1900 als kontemplativ-theoretische Lebenshaltung ("sozercatel'nost") kritisiert, der sie die Kreativität (des "tvorčestvo") einer zu Leben verwandelten Kunst entgegenhielten (*ars vitae* als "žiznetvorčestvo"). An die Eigenschaften der Spiegelhaftigkeit ("zerkal'nost") und kontemplativen Reflexivität ("sozercatel'nost") schließt sich also auch jene der Schattenhaftigkeit des lunaren Ästheten an.²⁵

Grundsätzlich gilt im narzißtischen Kunsttyp die Auflösung des Primären (Naturhaft-Organischen, Materiellen, Genetischen) im Sekundären (Zeichenhaften, Literarischen, Textuellen, Mechanischen, Modellhaften). Der Unmittelbarkeitsverlust wird als "uslovnost"-Gewinn gefeiert.

An die Stelle der Individuation, also der Selbst-Werdung tritt im S I die Sich-Erhöhung, die in der Negation des personalen Selbst mündet. In die Konsequenz der bisherigen Selbstdarstellung des "Diabolisten" im S I gehört die immer wiederkehrende, einmal trotzig-verbissene, einmal resigniert-verzweifelte Gestik der *V e r w e i g e r u n g*, die in der vorher beschriebenen Position der Isolation, Entfremdung und Egozentrik begründet liegt; positiv manifestiert sich diese Haltung als stolzes Streben nach dem Unmöglichen ("nevozmožnoe"), nach der Realisierung des Irrealen und letztlich - nach Vernicht(s)ung, Auflösung der Welt in *N i c h t s*.

Beispiele für die diabolische (Selbst-)Verweigerung lassen sich außerordentlich viele anführen; sie alle sind Ausdruck des autistischen In-Sich-Kreisens und der Autokommunikation - im diabolisch-invertierten Sinne als "Selbstbewußtlosigkeit"; das Pendeln oder Kreisen der Argumentation um die Pole des Nicht-Könnens bzw. Nicht-Sollens und des Nicht-Wollens macht es unmöglich, aus der Position des Nicht-Handelns herauszukommen: "*..И не могу не быть, - никак,*

! Вплоть до исхода дней. ! Мое неделанье для всех ! Покажется ольным.." (Sologub, 119).²⁶

2.1.2. Das Prinzip der Dualität ("dvojtvennost'") und der Doppelgängerei

Der im S I herrschende quasi gnostisch-häretische Dualismus wird grundsätzlich bejaht und ästhetisiert. Der Künstler-Demiurg verinnerlicht die duale Gespaltenheit ("dvojtvennost'"), die es ihm ermöglicht, Ja und Nein zu einem Sowohl als Auch umzuformen. Diese Dualität wird im S I - ausgehend vom romantischen Vorbild - als "Doppelgänger"-Motiv vielfältig abgewandelt. Anders als in der Romantik wird die Doppelgängerei im S I freilich positiv gewertet: Ganz im Geiste der Diabolik ist der Doppelgänger *p o s i t i v* gesehen als "tovarišč", "drug", *alter ego*, der mit dem Eigenen gleichwertig ist gegenüber dem ganz Anderen der diabolischen Scheinwelt, in der sich beide, *ego* und *alter ego*, gleichermaßen fremd und "uneigentlich" fühlen. Im Gegensatz zu dieser diabolischen Deutung betont die romantische "dvojniki"-Auffassung die Alterität und entfremdende Wirkung des Double, dessen Auftauchen und Verfolgung (als Spiegelbild, Schatten, Zwillingsgestalt etc.) Angst und Panik erzeugt.

Übertragen auf die Zeitachse manifestiert sich die personale "dvojtvennost'" als Konfrontation asynchroner Ich-Aspekte, die sich nur in der achronen Vorzeit (der Präexistenz) und der Ewigkeit (des Jenseits) vereinen.

2.1.3. Frühsymbolistischer Narzißmus

Im S I präsentiert sich der Künstlermensch in stolzer Isolation, in totaler Abgeschlossenheit ("zamknutost'") und "Entfremdung" ("otčuzdennost'"). Die gesamte Sphäre des Anderen (Außenwelt, Du, Kosmos) schrumpft auf die Projektion des narzißtischen Künstlermenschen oder eines wahnsinnig gewordenen Narziß, der die Schöpfung als seine eigene Projektion (als Scheinwelt) geschaffen hat. Für den S I entpuppt sich alles als Projektion - nicht nur die Kurationsprozesse, sondern auch die der Kommunikation.²⁷

Die negative Darstellung und Wertung dieses ziellosen, in sich kreisenden, tautologisch mit sich selbst kommunizierenden und daher nach außen akommunikativen Zustandes wird noch dadurch übersteigert, daß dieser Prozeß der sich selbst verzehrenden Autokommunikation zu keinerlei Ergebnis oder Erkenntnis führt - es sei denn zu jener, daß alles, was von einer sich *ad infinitum* fortpflanzenden Reflexion erfaßt wird, immer weiter relativiert, seiner Realität entkleidet, abstrahiert und schließlich auch desemiotisiert wird:

"Никого и ни в чем не стыжусь, - ! Я один, безнадежно один, ! Для чего ж я стыдливо замкнулся ! В тишину полуночных долин? ! Небеса и

земля - это я, | Непонятен и чужд я себе.." (Sologub, 178); "Я - творец всех миров, Я - предел полноты, | Я - начало и цель, |...| Я больше, чем Все, и видеть себя оттого не могу. | Где зеркало столь безпредельное, | В котором весь лик отразился бы Мой? |...| Так, зеркала в мире нигде не найдя, | Я вернулся в Себя, чтоб увидеть Себя. |...| И в стремлении двойном, | Как в двух зеркалах, в бесконечном ряду отражен, | Наконец, Я увидел Себя | И шептал, в созерцанье Себя погружен: | Я... Я... Я... Я..." (Minskij, 335-336).

Während für den mythopoetischen Symbolismus der Dionysos-Apoll-Mythos maßgeblich war, für den grotesk-karnevalesken Symbolismus (S III) der Ödipus-Mythos²⁸, dominiert im Frühsymbolismus der Narziß-Mythos. Er verkörpert die "Täuschung" ("izmena") und Fiktionalität als positive Prinzipien einer reinen, referenzlosen Totalität, die der Artist bzw. Ästhetist in die Welt setzt.

Diese Analogie wurzelt z.T. auch in der frühmodernen Nietzsche-Lektüre, hier auch in der Auseinandersetzung mit Nietzsches Unterscheidung zwischen dem Ich als "Fiktion" (als "Dichtung"), das sich ein Scheinbild (vgl. dazu das diabolische "prizrak"-Motiv) von der Welt aufbaut, und dem wahren Ich als "Willen zur Macht" (vgl. Nietzsche III, 540; M.Frank 1984, 264ff.). Das Fiktions-Ich ist immer Produkt von Interpretation, von "Dichtung": "Jede seiner Repräsentationen - als Ich, Substanz, Kausalität, Autonomie usw. - ist Täuschung: eine perspektivische 'Interpretation'.." (Nietzsche III, 480).

Nietzsches Unterscheidung eines wahren und eines fiktiven Subjekts kehrt bei Lacan (und Derrida) wieder (Frank 1984, 268ff.). Während Frank versucht, hermeneutisch eine "positive Bestimmung des Subjekts als Vorgängiges" aufrechtzuerhalten (ibid., 357), zerlegt Derrida (und der Neostrukturalismus) das Subjekt in seine sprachlich-semiotischen Bedingungen (ibid., 84, 255); oder umgekehrt: die dem Individuum abgesprochene Subjektivität kehrt als die der Texte und Diskurse wieder. Insofern ist das Subjekt nicht der Sprecher der Sprache, sondern "das Gesprochene", das sich im "Spiel der Differenzen" auflöst (ibid. 129). Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Unterscheidung von "Selbst" und "Ich" (bei Derrida 1976, 167ff.) und die vieldiskutierte Trennung von "je" und "moi" bei Lacan (vgl. H.Lang 1986, 57ff.). Nach Lacan ist das "Je" das "wahre Subjekt", während das "moi" das "reflexive" oder auch das "narzißtische", das "imaginäre", das "spekuläre Subjekt" ist (M.Frank 1984, 372).

Lacans Rückverlagerung des wahren Ich, des Subjekts in das Unbewußte, soll die "Verkennung" eben des wahren Ich verhindern. Die frühmoderne Totalisierung des Narzißmus wäre - aus dieser Sicht - das Symptom für jene von Lacan diagnostizierte fundamentale "Kränkung des ursprünglichen Narzißmus", dem "beigebracht wird, daß nicht sein Ich-Ideal, sondern die Ordnung der Inter-subjektivität seine Wahrheit ist, daß sein 'wahres Subjekt' nicht ist, was es von sich denkt, sondern was die Sprache über es sagt" (ibid., 386f.). Besonders im späten Symbolismus (v.a. bei A.Belyj) wird dieser Regreß des Ego auf den Narzißmus mithilfe der Übersetzung "der Ordnung des Andern in das imaginäre Spiegelbild seines kleinen 'moi'" (Lacan) zum zentralen Thema der Symbol- und Subjektbildung. Während im Frühsymbolismus das (überbewußte) Ich dem "Sich",

der *ad infinitum* fortgesetzten Reflexivität, zum Opfer fällt, gewinnt im S II das Ich-Bewußtsein sich (sein) "Selbst" in der Metamorphose durch und im "Anderen" (d.h. im "Du") zurück - so v.a. in der Ich-Du-Philosophie Vja. Ivanovs (parallel zu jener M. Bubers und C.G. Jungs).

Im Diabolismus des S I sind I c h und D u auf unauflösliche Weise entgegengesetzt - oder aber das Ich ist in "Millionen verschiedener 'Du' zerfallen" (vgl. Sologub, *Čelovek čeloveku - d'javol*, in: *Zolotoe runo*, 1, 1907; Ivanov-Razumnik 1910, 65f.). Im S III tritt das Drama (die Tragödie) der "Alterierung", des Ichwerdens des Anderen und des Anderswerdens des Ich ins Zentrum einer durch und durch ambivalenten, "grotesken" Weltordnung. Ein interessantes Beispiel für die diabolisierte Ich-Du-Beziehung im S I bietet folgende Textstelle bei Minskij: *"..В твоих цепях освобожденный, | Я - вечно твой, а ты - ничья."* (Minskij 1972, 132). Das Ich des Liebenden (Mannes) ist einerseits an das (übermächtige, versklavende, sadistische) Du (der Geliebten) gefesselt, während dieses niemandem angehört (also im diabolischen Sinne vogelfrei ist) oder aber umgekehrt "niemandes" (Eigentum) ist insoferne, als dieser "Niemand" das liebende Ich darstellt.²⁹

In der narzißtischen Welt ist alles Primäre in Sekundäres aufgelöst: Das Selbst im Sich, das Transitive im Intransitiven, das Objekthafte im Reflexiven, das Organisch-Naturhafte im Mechanisch-Kulturellen, das Dingliche im Zeichenhaften. Diese Sekundarisierung wird ausgiebig durch die Verschluckung des Sonnenmythos durch den der femininen Luna, die Verdrängung des Körpers und der Inkarnation ("plot'", "voploščennost'") durch den Mythos des Schattens und der Fruchtlosigkeit ("besplotnost'") dokumentiert.

In der Schattenwelt des Frühsymbolismus sind die Dinge weder in ihrem materiell-naturhaften noch in ihrem symbolisch-geistigen (künstlerischen) Wesen zugänglich, sie befinden sich in einer "Grauzone" zwischen R e a l i e und (symbolischem) Z e i c h e n , wo sie nur als Symptome, Spuren, Widerhall (bzw. Widerschein), d.h. als I n d e x - Z e i c h e n in Erscheinung treten. Sie verfügen weder über die imaginative Evidenz von i k o n i s c h e n Zeichen (die dann im S II dominieren), die von einer nachvollziehbaren sensuell-emotionalen Analogie zwischen Signans und Signatum ausgehen (und damit ein Höchstmaß von designativer Unmittelbarkeit realisieren) noch über die Kodifiziertheit und geschlossene Modellhaftigkeit der Zeichen-Symbole und ihre kollektive Vermitteltheit ("uslovnost'") in einem Kultursystem: *"..Действительность кажется тенью.."* (Brjusov, I, 218); *"..Этот мир - иного мира тень.."* (I, 226).

Die Schatten sind irreführende, verlockende und ängstigende Scheinwesen, sie nehmen einmal die Gestalt eigenständiger Personen an, einmal ahnt der Betrachter in ihnen personifizierte Projektionen seines eigenen (unbewußten) Vorstellens - etwa in dem Sinne, wie C.G. Jung den Begriff des Schattens als Manifestation aller "dunklen Seiten" des Bewußtseins (gewissermaßen als sein "Schlagschatten") interpretiert.³⁰

2.1.4. Wiederholungszwang

Im S I dominiert die leere, in sich kreisende Wiederkehr ("povtor") das im S II apokalyptisch und oder erotisch gedachte Prinzip der (ewigen) Wiederkehr (als "vozvrat"): Die narzißtische Wiederholung ist leer insoferne, als sie nicht über die metamorphotische Kraft des "Spiralischen" (A. Belyj) verfügt, die das Lineare und Kreishafte synthetisiert. Der Diabolist steht unter einem Wiederholungszwang, der auf sein Leben und seine Welt eine annihilierende Wirkung ausübt:

"..Бездна небес не преграда, - | *Все совершится опять.* | Что ж из того, что мне надо | Здесь, на земле, почивать! |.." (Sologub, I, 172); "..Противна мне банальность повторений, | Моя душа для жажды создана. |.." (Bal'mont, III, 186); "Душа изучила все по повтореньям, умеет глядеть, приглядываться к плотным очертаньям себя, мира, .." (Dobroljubov, II, 203); "Но в повтореньи гаснут все мечтанья, |.." (Bal'mont, III, 213); "..Что она мне скажет | На мои мечты? | Ту-же смерть покажет, | Те-же все цветы, | Что и прежде были | У больной земли, |.." (Sologub, V, 59).

2.1.5. Entmoralisierung der Triebe ("strasti") und Depression ("besstrastie")

Die hochstilisierte Emotionslosigkeit im S I, die Unfähigkeit zu Liebe und Mitleid resultiert aus der Totalisierung der "Triebe" ("strasti"), die alle vom Objekt (Du, Welt, Gott) ins Ich zurückprojiziert werden. Dadurch entsteht der paradoxe Zustand höchster Triebsteigerung (die Weißglut der "strasti") bei gleichzeitiger "Emotionskälte", die für die erwähnten "Tiger-Triebe" ("tigrovyje strasti"), die kalte Schönheit der *femme fatale* des *fin de siècle* so typisch sind: Formelhaft ist diese Triebinversion in Brjusovs Berühmten Widmungsgedicht "An einen jungen Dichter" vorgeführt: "..Сам же себя полюби беспредельно. |.." (V. Brjusov, "Junomu poëtu", I, 99-100).

Häufig ist auf metonymische Weise die Gefühllosigkeit bzw. emotionale Leere des Subjekts auf das Objekt übertragen - ein weiteres Beispiel für die fundamentale Rolle der Projektion im Ästhetismus,³¹ die dann im positiven Programm des (mystisch-magischen, mythopoetischen, apokalyptischen, theurgischen etc.) Symbolismus eine prophetisch-mantische Interpretation (des Vorhersagens, der visionären Fähigkeit, der metaphysischen "Liebe" in der Sophiologie etc.) erfährt.

Der Ästhetist ist nur zu Metagefühlen fähig, die nicht objekt-sondern subjektbezogen und reflexiv funktionieren: "*Любя любовь, безильны мы любить*" (Bal'mont, "Rusal'ki", 98). Diese Unfähigkeit zur unmittelbaren Selbsterfahrung (infolge der narzißtischen Wahrnehmung des Ich nur über den Umweg des Wahrgenommenwerdens durch ein anderes) ist allen ästhetischen Scheinwesen eigen:

"лилии... забыв свой цвет, безжизненно-усталы.." (Bal'mont, 112); von den *Angely opal'nye* heißt es, daß sie "в страстности безстрастные" (114) seien. Der Diabolist ist eben nur zur Verliebtheit - nicht aber zur vollen Liebe ("ljubov'") fähig, wobei Verliebtheit (wie bei Freud) vielfach als Metagefühl beschrieben wird.³²

Daher auch die ungeheuer produktive Ausweitung des "Topos der "Erschöpftheit" ("ustalost'") im Frühsymbolismus - also einer ungemein ausgedehnten Rhetorik der Depression, die im Gegensatz zum romantischen oder sentimentalistischen "Weltschmerz" völlig objekt-und inhaltsleer wirkt. Es entwickelt sich eine ausgedehnte *d e p r e s s i v e* Rhetorik³³, die der grundlosen Leere und Nichtigkeit (d.h. einer als "pošlost'" gewerteten "ničtožnost'" und "pustota") der diabolischen Existenz entstammt: Im Gegensatz zur manisch-depressiven Spätphase des mythopoetischen Symbolismus dominiert im S I eine Erschöpfung und Energielosigkeit ohne die Alternative eines vergangenen oder kommenden Aufschwungs.

2.1.6. Ästhetik der Kommunikationsstörung

Während in der Avantgarde der Nichtkommunizierbarkeit der "praktischen Sprache" durch ihren mehr oder weniger radikalen Ersatz durch eine innovatorischen "poetische Sprache" Rechnung getragen wird, verfolgt der dekadente Autor eine umgekehrte Strategie: nämlich die einer Mangelakkumulierung. Indem er die Defekte des (konventionellen) Sprechens (und Dichtens) hypertroph übersteigert, zielt er auf einen Effekt, eine "hypnotische Wirkung", die das Unaussprechliche paradoxal zum Ausdruck bringen soll.

Die Rhetorik der *A n t i k o m m u n i k a t i o n* zeichnet sich - wie schon erwähnt - durch einen fundamentalen Widerspruch aus: Auf wortreiche Weise ist davon die Rede, daß eigentlich von nichts die Rede sein könne, da die - im Vergleich zur absoluten, jenseitigen, "anderen Welt" - nur antithetisch erfaßbare diesseitige Welt sich selbst auch nur in einer *A n t i s p r a c h e* (und Anti-Symbolik - also Diabolik) darstellen kann. Jeder *p o s i t i v e* Ausdruck über ihr eigenes Wesen und Dasein aus der Sicht (und Sprache) der eigentlichen (anderen jenseitigen) Welt wäre uneigentlich und nur als Negierung eines authentischen Seins (nämlich jenes der "anderen Welt") sinnvoll und überhaupt möglich: umgekehrt führt jeder *p o s i t i v e* Ausdruck mit der irdischen Sprache über Sprache und Wesen der jenseitigen Welt nur dann zu keiner Scheinaussage oder Lüge, wenn er die Qualitäten der jenseitigen Welt *ex negativo* oder *ex contrariis* zum Ausdruck bringt (als Apophatik) oder aber sich eines Systems von Andeutungen ("nameki") bedient, das unter dem Gesichtspunkt der Alltagskommunikation und ihres *common sense* als eine *d e f e k t e* Kommunikation erscheinen muß. Dieser Kommunikationsdefekt (als "Redestörung") wird dann in der

Avantgarde durch ein System der "Sprachstörungen" übersteigert. Der Defekt wandert von der *parole* ins Sprachsystem selbst und nistet sich folgeschwer im Kode ein.

2.1.7. Tag- und Nachttraum

Für die Dekadenten verschwindet die prinzipielle Abgrenzung von Tag- und Nachtwelt - nicht aber wie in der Romantik oder z.T. dann im S II als komplementäre Sphären des "son" und "jav'", sondern als "Grauzone" wechselseitiger Auslöschung. Der Topos des "Lebens als Traum" verliert seine imaginative Evidenz und reduziert sich auf ein Täuschungsmanöver. Die der lunaren Schattenwelt entsprechende Bewußtseinslage ist die des Träumens - und zwar in Gestalt des nächtlichen, weitgehend unbewußten bzw. diabolisch dem Bewußtsein entgegengesetzten Traumes ("son") - und deutlich davon abgehoben in Gestalt des eher bewußten, der wachen Vorstellungskraft entspringenden W a c h - bzw. W u n s c h t r a u m s ("mečta"), dessen positives, prophetisch-magisches, mantisches, imaginatives Wesen zur Mythopoetik des S II überleitet, während son die diabolische, schattenhafte, fiktionale Gegenseite des wachen Bewußtseins bildet. Anders als das p a s s i v e Eintauchen und Versinken in den Träumen (dieser Vorgang wird häufig assoziiert mit einer Abwärtsbewegung, einem Ertrinken) verbindet sich mit mečta eher die Vorstellung einer a k t i v e n Imagination bzw. Projektion einer ersehnten, idealen Wunschwelt.

2.1.8. Amnesie und Erinnerungszwang

Im S I dominiert die negative Seite des Erinnerns als zwanghafte Vergangenheitsfixierung, die den Menschen gefangen hält und auf einen depressiven Zustand ("ustalost'") fixiert, die es ihm nicht gestattet, totale Gegenwärtigkeit zu erreichen (wie in der Ekstase des S II): Der Ästhetist lebt in und aus der Erinnerung (hierin dem neurotischen Nicht-Vergessen-Können nahe) und projiziert die Erfüllung in einen fiktiven Augenblick der momentanen "Amnesie" eines Selbst-Vergessens, indem das Ich sich als totales Sich erfährt, als "Vergessenheit" an sich.³⁴

Im SI ist das Mythologem der Ewigen Wiederkehr, das im SII mit jenem des Ewig Weiblichen und der Wiederkehr des Ewigen (also der Wiedergeburt) assoziiert ist, diabolisiert zum pathologischen, neurotischen W i e d e r h o l u n g s - z w a n g , der in der Freudschen Psychoanalyse analog als "der Schlüssel zur Hypothese des Todestriebes" dient. Wiederholungszwang und Erinnerungszwang weisen demnach in dieselbe letale Richtung (vgl. dazu S. Freud, "Jenseits des Lustprinzips", XIII, 19f.).³⁵

2.1.9. Frühsymbolistischer Sado-Masochismus - die sadistische "femme fatale"

X Die Demoralisierung des Ich, d.h. seine Ersetzung durch das Über-Ich verlagert auch das Destruktive, Böse, Erschreckende von der Außenwelt der Objekte zum "Schatten" des eigenen Ich (so vielfach abgewandelt v.a. bei Sologub), dem dieses zugleich (als seinem Doppelgänger) verfallen ist und vor dem es in panischer Angst flieht ("Licho", Sologub, 112). Insofern ist der einzelne sowohl Produzent als auch Konsument (ja Genießer) der Leiden.

Der Sadomasochismus der Dekadenten (besonders aber Brjusovs) wurde allgemein vermerkt - etwa von V.Černov 1913, 64ff. (zur Algotangie Brjusovs) und V.V. Rozanov 1899, 130f. (Sadismus und Dekadenz). Im allgemeinen ist der Mann in der Romantik (als Übermensch, Dämon, prometheischer Empörer u.a.)³⁶ der Starke und die Frau die Schwache, wogegen im *fin de siècle* ein genau umgekehrtes Verhältnis vorherrscht: Hier ist die Frau dämonisiert, zur sadistischen *femme fatale* stilisiert und der Mann zur masochistischen Rolle verurteilt. M. Praz ([1933] 1970, 155) spricht vom *homme fatal* der Romantik und der *femme fatale* der Dekadenz (vgl. *ibid.* auch 183).³⁷

Der von Sacher-Masoch geschaffene Typus der *Venus in Pelz* (1869) vereinigt in sich all jene Merkmale, die dem im SI diabolisierten "Weib" eigen sind. Die von Gilles Deleuze (1980, 181ff.) eingeführte Unterscheidung in das Prinzip der Negation, das im Sadismus dominiert und jenes der Verneinung, das den Masochismus bestimmt, kann auch auf die beiden frühsymbolistischen Programme S I/1 und S I/2 übertragen werden:³⁸ Der "éстетизм" (S I/1) folgt dem Prinzip der Negation (sadistischer Typus), während "панэстетизм" bzw. Diabolismus i.e.S. (S I/2) das Prinzip der Verneinung (Deleuze, 185f.) realisiert (masochistischer Typ). Die Negation des Sadismus wurzelt in der Verabsolutierung der Vernunft und der Destruktion der Natur (181).³⁹

In der Dekadenz wird die Frau zum "starken Geschlecht" (M.Praz [1933] 1970, 91ff.), ja sie erfährt eine Stilisierung zur Prä-Potenz, Prädominanz, die den Mann in die Rolle des Voyeurs ("sozercanie") oder des Masochisten zwingt. Ganz im Sinne Leopold von Sacher-Masochs *Venus in Pelz* wird im S I die Geliebte mit dem "kalten, grausamen" Mond-Weib identifiziert (Sacher-Masoch 1980, 19-20), "aus ihren Augen treffen mich zwei diabolische, grüne Strahlen.." (22f.); "..die Mondsichel leuchtete mir und ließ die Göttin in einem fahlblauen kalten Licht erscheinen" (*ibid.* 40). Sacher-Masochs Wanda ist in "Silber" und "Mondlicht" gekleidet (89f.) - und in Pelz, der als *pars pro toto* für ihren animalischen Ursprung steht. Die "tigrovyje strasti" der dekadenten *femme fatale* entstammen derselben Katzennatur wie jene der *Venus im Pelz* (44). Unwillkürlich denkt man hier an die Darstellung der Sphinx als Weib-Tiger-Doppelwesen in Fernand Khnopffs berühmtem Bild *Die Kunst (Die Zärtlichkeit, die*

Sphinx) 1896): "Das, was am Weibe Respekt und oft genug Furcht einflößt, ist seine Natur, die 'natürlicher' ist als die des Mannes, seine echte, raubtierhafte, listige Geschmeidigkeit, [...] seine Unerziehbarkeit und innerliche Wildheit" (F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*).⁴⁰

2.1.10. Pathopoetik der Dekadenten

Der in der Romantik kanonisierte "Künstler-Wahn(sinn)" erfährt in der Moderne allgemein und im dekadenten Frühsymbolismus eine zusätzliche Radikalisierung und gewissermaßen psychopathische "Präzisierung". Die psychopathischen Merkmale werden einerseits konkretisiert, d.h. an die realen Krankheitsbilder angeglichen, andererseits werden sie ästhetisiert und literarisiert, d.h. aus psychopathischen Merkmalen werden poetisch-künstlerische der "literarischen Persönlichkeit", ihres Habitus. Während im Religionssymbolismus des S II der Typus des "sumasšedšij" im Sinne eines religiösen Wahns (Automessianismus, dionysische Ekstase, Hysteriephänomene)⁴¹ dominiert, sind für den S I die erwähnten Merkmale des Größenwahns, also eine manisch-depressive Haltung charakteristisch.

Analog zur Austauschbarkeit von Immoralität und Ästhetizität, Schönheit (bzw. der "krasavica") und dem Bösen gilt auch die Gleichsetzung von Kunst und Wahnsinn, Künstler und Kranker.⁴² Die Krankheit selbst wird zum Kennzeichen der gesamten Epoche - ja nimmt kosmische Ausmaße an:

"..Золотая луна, | Молода и прекрасна, | И смертельно больна. |.." (Sologub, I, 22); "Вся природа казалась больною |.." (Bal'mont, BP, 85); - so ist auch die Schöpfung des Diabolisten "krank": "..Больная песнь моей тоски.." (IX, 47); "..Над душой моей нависли | Неотвязчивые мысли | О судьбе моей больной, |.." (V, 103); "..Больной, быть может, проснулся вдруг, |.." (Sologub, V, 17); "..Я - корень человечества больного." (Minskij, 349); "..Смотрите вы, больные дети | Больных и сумрачных веков: |.." (Мережковский, [1895] 1972, 171-172); "..Что там, на дне, на самом дне | Больной души твоей. | Чужое сердце - мир чужой, | И нет к нему пути!!.." ([1890] 1972, 161).

Sowohl die Position des Dichter-Demiurgen als auch die seines Werkes im Alltags-"byt" erscheint aus der Sicht des gesunden Menschenverstandes als "bezumie", aus der Sicht diabolischer Ästhetik ist der Wahn (das Manische) Ausdruck der absoluten Schönheit.

Sehr präzise wird diese paranoide Haltung in Brjusovs Gedicht "Sumasšedšij" vorgeführt: "Чтоб меня не увидел никто, | На прогулках я прячусь, как трус, | Приподняв воротник у пальто | И на брови надвинув картуз. | Я встречаю нагие тела, |...| Я минуты убийств стерегу | И смеюсь беспощадно с угла. |...| И могилы копаю я в нем, | И ложусь в

приготовленный гроб. I...I Я бегу в неживые леса... I И не гонятся сзади никто!" (Brjusov, I, 83-84).

Die Ästhetisierung des Pathologischen (des Verfolgungswahns, der Nekrophilie, der Halluzinatorik, des Exhibitionismus etc.) wird hier ganz klar signalisiert durch den Autorkommentar, daß gar niemand hinter dem sich verfolgt Wahnenden her ist, es sei denn - und das liegt durchaus im Bereich des ästhetisch Möglichen - daß dieser "nikto" als Niemand groß geschrieben gedacht und damit zu einem personifizierten Nichts (zur wahnhaften Halluzination der *Projektion*) objektiviert ist (vgl. auch das anagrammatische Pseudonym "Nikto" für Innokentij Annenskij; die Anspielung auf die Selbstbezeichnung des Odysseus als "Niemand" bildet den mythopoetischen Hindergrund). In der "Pathopoetik" des S III (v.a. bei Belyj) werden diese Projektionen in ein System mythopoetischer Symbole integriert, das zum Paradigma der "roj"-Welt des *Kotik Letaev* und der "umstvennye igry" in *Peterburg* erweitert wird.

Außerst markant und vielfach variiert ist dieser paranoide Aspekt des Diabolischen in den Gedichten Sologub, der den verfolgenden Wahn zur Symbolfigur des "Licho" (gleichnamiges Gedicht 1891-93, Sologub, 112) personifiziert (eine Figur, die nicht nur in der Prosa Sologub, sondern auch in der Belyjs immer wieder auftauchen wird).

Wenn "bez-umie" den Künstler-Wahn im Rahmen des stilisierten Künstlerlebens und seiner Thematisierung im Gedicht bezeichnet, verweist "sumasšestvie" auf eine Verrücktheit primär pathologischer Provenienz. Dem "bezumie" des S I folgt das Prinzip der "za-umnost'" in der futuristischen Avantgarde.

Ebenso wie das Böse, ja Kriminelle ("prestupnoe") wird das "bezumie" zu einem universellen Prinzip erhoben, wobei die Merkmale der Schuld (im Falle des Bösen) mit jenen der (Verfolgungs-)Angst (im Falle des Wahnes) äquivalent gesetzt sind.⁴³

Alles, was den Diabolisten auszeichnet - Entfremdung, Isoliertheit, Akommunikativität, Autismus etc. - bildet insgesamt seinen Wahn; der "bezumec" und der Dichter sind ein und dieselbe Figur der Moderne. Das Wahnhafte, Pathologische gehört, positiv oder negativ gewertet, zum Erscheinungsbild des Dekadenten. Während aber im S III - ebenso wie im Futurismus - das Pathologische (bzw. alle vorrationalen, unterbewußten Strukturen) dem Künstlerischen homolog gesetzt wurde, diente es im S I einmal als Begründung der Autonomie des Ästhetischen (S I/1), einmal zur Destruktion des Konventionellen, Vernünftigen, "Normalen" (S I/2).⁴⁴

Es gibt aber auch Beispiele einer Nichtunterscheidung zwischen künstlerischem und pathologischem Wahn ("Обманы, сумасшествие, позо), I Безумный ужас - все мне видеть сладко, I..", Bal'mont, "Chudožnik", II, 186). Wie zwischen Gut und Böse wird auch der Gegensatz von Wahnsinn und Vernunft im S I neutralisiert: "Безумие и разум равноценны, I Как равноценны в мире свет и тьма. I В них - два пути, пока мы в мире пленны, I Показамкнуты наши терема. I И потому мне кажется желанной I Различность и причудливость умов. I..", (Bal'mont, "Pochvala umu", BP, 298); "Я ночью ласково горю I Для всех, безумьем озаренных, I Полуживых, неутоленных; I..", (BP, 105); "Я буду лобзать в забытьи, I В безумстве кошмарного пира, I..", (BP, 150); "И возникала в двух сердцах I Безумно-светлая ошибка. I..", (BP, 104).

Die Abwertung der Dekadenten als *Psychopathen* war auch in Rußland sehr verbreitet und wurde auch von den Künstlern selbst nicht selten zum Mittel der Selbstpropaganda eingesetzt. Umgekehrt mußten die Dekadenten (wie später die Avantgardisten in den 20er-30er Jahren) als Symptome der "Entartung" der Epoche erhalten - so etwa in Max Nordaus (1894 ins Russische übersetztem) Werk *Entartung*.⁴⁵ Als typische Beispiele für diesen Pathologieverdacht gegenüber der (frühen) Moderne in Rußland können gelten: A.B. Bogdanovič (1895, 14) und besonders N.N. Baženov (1903, 10ff.), der sich - ausgehend von Nordaus Begriff des "vyroždenie" (also Entartung) und der "degeneracija" (ibid. 42) - an eine (sehr laienhafte) psychiatrische Deutung der Literatur (v.a. der Moderne) macht (41ff.). Dabei kommt er immerhin zu der Diagnose, daß die "Dekadenten und Symbolisten persönlich völlig normale Menschen sind", die freilich "auf künstliche Weise" die Dekadenz als eine Art "Reklame" verwenden (ibid. 44).

2.1.11. Erotisierung des Thanatostriebes und vice versa

Im metapsychologischen Spätwerk Freuds sind Eros- und Thanatostrieb antagonistisch gegeneinandergesetzt sowohl was ihren Wert als auch was ihre Wirksamkeit ausmacht. Wie nicht anders zu erwarten sind dagegen beide "Triebe" im S I neutralisiert bzw. austauschbar gemacht, wobei "Todesliebe" und "Liebestod" nur zwei Seiten ein und derselben Intensität narzißtischer Sich-Verfallenheit und "Meta-Tiebhaftigkeit" ("strastnost'") darstellen. Die narzißtische Identifizierung mit dem ganz Anderen - dem totalen Objekt (also Erotik und Thanatos) - führt zu einer - wenn auch nur fiktionalen - Introjektion beider. Das Sterben im erotischen "Untergang" wird der Erotik des Todes äquivalent. Dadurch ergibt sich für den dekadenten Narzißten die Möglichkeit, die (S)Ich-Dominanz auf jene Sphäre auszudehnen, die ihm am allerentferntesten erscheinen muß - das Jenseits des Todes und jenes der Liebe. Hinzu kommt aber der regressive und somit auch restitutive Todeswunsch, der auf eine Wiederherstellung des Früheren (Freud, XIII, 38) abzielt. Wenn für den späten Freud das "Ziel alles Lebens der Tod" ist, so gilt diese Formel auch für die Ästhetisierung des Nirwana-Strebens im S I.

Die Notwendigkeit des Todes sieht Freud in der Wirkung der "Ananke" (XIII, 47), die zugleich auch die Hauptgöttin der Dekadenten ist - freilich in einer modernisierten und erotisierten Variante. Im S I wird gleichsam die feminine Inkarnation des dominanten Über-Ich (die "Domina") zur Todesgöttin stilisiert, die dann im dionysischen S II ihre matriarchal-chthonischen Wurzeln wiederentdecken sollte. Nicht zufällig stellt Freud eine lose Verbindung her zwischen Thanatostrieb und narzißtischer Libido (ibid., 56), die er streng von Jungs Libidotheorie und ihrem Monismus abgrenzt: Der Thanatos-Eros-Dualismus Freuds entspricht dem analytisch-häretischen Typus (also auch dem Dualismus der Früh-

moderne), Jungs Modell dem Monismus des S II, also einer synthetischen Moderne.

Dieser aus der Leidenschaftlichkeit ("strast'") des vital und ästhetisch Schöpferischen erwachsende Tod, dieser Liebestod ("Пурпур бледнеющих губ..", Brjusov, I, 84; "Красота и смерть неизменно одно..", *ibid.*) bzw. "Kunsttod" ("..И умерший миг в искусстве | Беспредельной жизнью дышит.", Brjusov, I, 584) bildet den Gegenpol zur Todesliebe, zur Erotisierung des Thanatos (bis hin zur Nekrophilie),⁴⁶ die schon von den Zeitgenossen als besonders markantes Merkmal des "dekadentstvo" angesehen wurde: Während der Liebestod eine Folge übersteigter (im Extremfall destruktiv-sadistischer) Libido oder Erotik allgemein darstellt, resultiert die Todesliebe aus jenen, oben behandelten negativen Qualitäten der Emotionslosigkeit, Impotenz, Antriebshemmung (dem "besstrastie").

2.1.12. Exkurs: Thanatopoetik des Akmeismus

Während die futuristische Avantgarde den "Kunst-Tod" (jedenfalls jenen in Großbuchstaben) forderte, entfalteten die Akmeisten - allen voran O.E.Mandel'stam⁴⁷ - eine Todeskunst, die sich nicht nur von der Destruktions-Ästhetik der Futuristen sondern auch vom Todestrieb der Symbolisten deutlich unterscheiden sollte.

In der poetischen Welt Nikolaj Gumilevs steht das Konzept des Todestriebes noch stark unter dem Eindruck der Thanatos-Eros-Verschmelzung des dekadenten Frühsymbolismus ("dekadentstvo"), der im Akmeismus freilich zu einem adamistischen Vitalismus umgeformt wird. Programmatisch verkündet Gumilev seine Idee des "Zum-Tode-Lebens" in dem Gedicht "Ja i Vy" (Gumilev, 1918, 257)⁴⁸: "..И умру я не на постели, При нотариусе и враче, | А в какой-нибудь дикой щели, |...| А туда, где разбойник, мытарь | И блудница крикнут: "Вставай!""; "..И я приму - о да, не дрогну я! - | Как поцелуй или как цветок, | С таким же удивленьем огненным, | Последний гибельный толчок." (Gumilev, 1914, 401); "Есть так много жизней достойных, | Но одна лишь достойна смерть. | Лишь под пулями в рвах спокойных | Веришь в знамя господне, твердь. |." ("Smert'", 1915, 235); "..И смерти я заглядываю в очи, | В зеленые, болотные огни. |." (Gumilev, 403).

In einem anderen Zusammenhang wird der Tod zum eigentlichen Lebens-Ziel hochstilisiert, angesichts dessen der Kampf oder gar die Revolution gegenüber irdische Zu- und Mißstände vollends sinnlos erscheint: In Gumilevs eigenem tragischen Ende, das seine Thanatopoetik existentiell in die Tat umsetzt, gipfelt das akmeistische Antimodell zum avantgardistischen Konzept der vitalistischen Revolution im Rahmen einer alles umfassenden Verfremdungs-Ästhetik.⁴⁹ An di

Stelle einer Wahrnehmung und das Bewußtsein steigender Intensivierung des "Weltempfindens" ("mirooščuščenje") der futuristischen Avantgarde tritt die Dichtung als permanente Vorwegnahme des Endes, das Eschaton, angesichts dessen die Kunst überhaupt erst ihre innere Wahrheit und Legitimität erringt:

"Наш долг - ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. И как высшая награда [...] грезится нам образ *последнего часа*, который не наступит никогда. Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним - открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой.." (Gumilev, "Nasledie simvolizma", 40)⁵⁰; oder: "Здесь смерть - занавес, отделяющий нас от актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем тускливое заглядывание - что будет дальше?" (Ibid., 40).

Während bei Gumilev der Tod die Teleologie der individuellen Existenz determiniert, also diese eigentlich erst sinnvoll macht und heroisiert, gewinnt der Tod in der poetischen Welt Mandel'stams eine so dominierende Bedeutung, daß man durchaus von einer "Thanatopoetik" sprechen kann. Im Frühwerk Mandel'stams herrscht auch noch jene fast lustvolle "Verwunderung" vor, die auch Gumilev mit dem Tod assoziiert, der - in der Tradition des frühsymbolistischen Thanatos-Kults - paradoxal als höchste Lebensintensität gedeutet wird. Doch fehlt bei Mandel'stam das Gumilevsche Draufgängertum; im Vordergrund steht da eher die existentielle Wirkung des Todes, der das Leben überhaupt erst in seiner Intensität fühlbar macht: "..Я блуждал в игрушечной чаше | И открыл лазоревый грот... | Неужели я *настоящий*, | И действительно *смерть* придет?" (Mandel'stam, 1911, I, 15).⁵¹ Am Anfang steht also noch der mythisch-märchenhafte Zauber des Todes, der freilich schon bald als etwas Absolutes, als das einzig Ernstzunehmende erkannt wird: "..Мы *смерти* ждем, как *сказочного* волка, | Но я боюсь, что раньше всех умрет | Тот, у кого тревожно-красный рот | И на глаза спадающая челка." (1913, I, 27). Die homerische Idee der Verbindung von Lebensintensität und frühem Ende (und vice versa) steht hier noch im Vordergrund, der Tod dient also gleichzeitig dem (Er-)leben, setzt ihm aber auch ein nicht relativierbares, mithin irreversibles Ende.

Alleine schon das Wort "smert'", die bloße Tatsache, daß es für dieses Äußerste einen verbal-sprachlichen Ausdruck gibt, versetzt Mandel'stam in größte Verwunderung: "Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого - "смерть". Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве он имеет имя? Имя уже определение, уже "что-то знаем". Так своеобразно оопределяет Розанов сущность своего номинализма.." (Mandel'stam, II, 250). Damit hat Mandel'stam nicht nur das Schlüsselproblem des späten V.V. Rozanov (der *Opavsie list'a*)⁵² entdeckt - nämlich die Todeserfahrung als Ausdruck des "drevnij užas", des *terror antiquus*, der das gesamte

Leben bestimmt und dynamisiert - der Tod wird bei Mandel'stam von Anfang an in die Teleologie des Lebenstextes integriert und seine Sprachlichkeit zum Endziel gemacht, ja beschworen.

Am radikalsten formuliert Mandel'stam die Grundlagen seiner Thanatopoetik in dem Aufsatz "Puškin i Skrjabin" (Mandel'stam II, 313-316), wenn er den Tod des Dichters zu einer unabdingbaren Voraussetzung für dessen kollektive Wirksamkeit erhebt: "Они явили пример соборной, русской кончины, умерли *полной смертью*, как живут *полной жизнью*, их личность, умирая, расширилась до символа целого народа, и солнце-сердце умирающего остановилось навеки в зените страдания и славы. Я хочу говорить о смерти Скрябина, как о высшем акте его творчества. Мне кажется, смерть художника не следует выключить из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее заключительное звено. [Смерть] служит как бы источником этого творчества [Скрябина], его телеологической причиной. Если сорвать покров смерти с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины - смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет." (M., II, 313). Aus eben diesem Grunde wurde auch Puškin heimlich des nachts beerdigt, damit sein "solnečnoe telo" (also sein apollinischer Sonnen-Leib) ebenso in der Finsternis leuchte wie das "solnce-serdce" Skrjabins (II, 314).⁵³

Daher ist auch eine jede "christliche Kunst" eine überflüssige Tautologie, da jede wahre Kunst das "Opfer" ("žertva")⁵⁴ impliziert, also eine Todeskunst ist (II, 315-16), insofern der Künstler das Reinigungs- und Erlösungswerk Christi wiederholt. Die Kunst selbst ist es, die sich durch den "Leib" (des Künstlers) ernährt, die ihn gewissermaßen in dem Maße verschluckt, als er aus dem Tode heraus zurücklebt: Daher ist sein Zeitbewußtsein auch ein teleologisches, jedoch nicht auf der Ebene einer linearen Zeit-Evolution ("vremeni net", heißt es im selben Aufsatz), sondern als Ausdruck des (russischen) Sprach- und Kultur-Hellenismus (ibid.), dem ein spezifischer chiliastischer Drang eigen sei: "Его *хилиазм* [Скрябина] - чисто русская жажда спасения; античного в нем - то безумие, с которым он выразил эту жажду." (ibid.).

Mandel'stams Todeskonzept steht in einer komplizierten Beziehung zum symbolistischen Todesmythos, vor allem zu dem bei Vja. Ivanov entwickelten "žertva"- und Dionysos-Motiv: Der Dichter wird zum Neo-Christus-Dionysos, wie dieser erleidet er den Opfertod, wird zerstückelt und geht damit in den Erd- und Volkskörper ein, wo er das Werk der Wiedergeburt und Erlösung vollführt. Indem der Dichter das dionysische Werk vollbringt, gibt er sich der "pamjať" und damit dem Tode hin:

"..виноградников старого Диониса: мне представляются закрытые глаза и легкая, торжественная маленькая голова, чуть запрокинутая кверху. Это муза припоминания - легкая Мнемозина, старшая в хороводе. С легкого, хрупкого лица спадает маска забвения, проясняются черты; торжествует память - пусть ценою смерти: умереть, значит вспом-

нить, вспомнить значит умереть... Вспомнить во что бы то ни стало! Побороть забвение - хотя бы это стоило смерти вот девиз Скрябина [...] смерть: Скрябина есть высший акт его творчества.." (II, 317).

Dieser dionysische Opfer-Typus - verkörpert durch den Ekstatiker Skrjabin - wird freilich durch den apollinischen Dichter-Tod (als "dar") ergänzt (personifiziert durch Puškin)⁵⁵. Hier ist die Kulturauffassung Rozanovs, die indirekt mit-schwingt, wesentlich modifiziert, hat doch V. Rozanov dem historischen, kirchlichen Christentum des Neuen Testaments vorgeworfen, den Tod, die Fleisch- und Weltfeindlichkeit extrem überzuwerten und damit die alttestamentarische und archaische Einheit von Religion und Eros (Merežkovskijs "svjataja plot'") zerstört zu haben. Die Abwertung des Todes zu einem Störfaktor in der Lebens- und Vitalbejahung bei Rozanov erfährt bei Mandel'stam eine radikale Umdeutung, ohne daß er damit den religionsphilosophischen Hintergrund seiner Zeit verleugnen wollte. Mandel'stam verleiht dem Tod eben jene Qualitäten, die im Neuen Testament dem "Leben", dem fleischgewordenen Logos und der frohen Botschaft (der Auferstehung) zugeordnet sind: nämlich "Same"⁵⁶ der Wiedergeburt zu sein. Dieses Werk wird bei Mandel'stam dem "Todessamen" ("semja smerti") anvertraut, wobei Tod hier freilich ganz anders verstanden wird als ein bloßes individuelles oder kollektives Lebensende, als Destruktion oder Sieg der Endlichkeit (der Zeit). Erst durch das Sterben wird die Erinnerung freigesetzt, das Gedächtnis triumphiert über das Vergessen der Wort-Kultur und der kulturellen Erfahrung, die das Individuum transzendiert:⁵⁷ Insoferne gleicht das Gedicht einer ägyptischen Totenlade, in der alles fürs (jenseitige) Leben vorbereitet liegt (II, 258).⁵⁸

Die zweite Welt, also jene des Todes, ist eine vertikale Umkehrung der ersten Welt des Tages, der Körperlichkeit und Zeitlichkeit *sub auspiciis mortis* : Alles im Lebens- und Welttext erhält erst rückwirkend seinen Sinn aus dieser retrograden Teleologie, deren *memento mori* eine der zentralen Botschaften des Dichtens ist. Das Totenreich ist bei Mandel'stam von Anfang an keine Wiederherstellung eines paradiesischen Urzustandes (wie in der symbolistischen aber auch archaistischen Utopie bei Ivanov oder Chlebnikov). Das Reich der Proserpina bzw. Persephone⁵⁹ entstammt zwar den matriarchalen Erd- und Fruchtbarkeitsmythen, hat sich aber in der homerischen Hadesvorstellung zu einem Schattendasein verflüchtigt, das bei Mandel'stam mit dem im Symbolismus so wesentlichen Begriff der "Transparenz" ("prozračnost'")⁶⁰ verbunden wird: Während für Ivanov die "Transparenz" Ausdruck der allgegenwärtigen *analogia entis* zwischen den Seinsschichten und Weltsphären (also den *realia* und *realiora*) darstellt, bezeichnet sie bei Mandel'stam den halb körperlichen, halb geistigen Zustand der "Psyche" nach der Trennung vom irdischen Leib, nach der Überquerung des Letheflusses.

2.2. Neurotik (Psychopoetischer Typ II)

Передо мною обозначилось два пути: путь искусства и путь анализа самих переживаний, разложения их на составные части. Я избрал второй путь, и потому то недоумеваю, - есть ли предлагаемая "Симфония" художественное произведение или документ состояния сознания современной души, быть может, любопытный для будущего психолога. (А. Белый, "Вместо предисловия", *Кубок метелей. Четвертая симфония*)

Die Neurose "wird durch die Versagung des Objekts herbeigeführt" und sie impliziert "den Verzicht auf das reale Objekt" (Freud X, 294) der Wünsche: "Die dem realen Objekt entzogene Libido geht auf ein phantasiertes Objekt und von da aus auf ein verdrängtes zurück (Introversion)." Während im S I der Projektionsakt selbstwertig (also ästhetisch autonom) wird, nimmt er im Religionssymbolismus des S II gleichsam "Fleisch" an bzw. wird in maskulinen oder femininen Erlösergestalten personifiziert. Auffällig ist, daß im S II vor dem Hintergrund der kanonisierten neutestamentarischen Motive der Fremderlösung (durch Jesus Christus) das heterodoxe Modell der Selbsterlösung (des Künstlermenschen als Neuer Dionysos) dominiert. Dieses Konzept, das im religiösen Wahn des Automessianismus gipfelt, setzt einerseits die mystisch-hermetische (bzw. nach C.G. Jung alchemistische) Tradition der Selbsterlösung fort und entwickelt andererseits das im dekadenten Frühsymbolismus etablierte Bild des Dichter-Demiurgen bzw. Übermenschen, der einer Fremderlösung nicht bedarf.⁶¹

Kombiniert wird im religiösen Wahn (bzw. in der Wahnreligion) des S II diese Autosoteriologie mit der jeweils gegengeschlechtlichen (Animus- und Anima-) Projektion, die nicht auf die sublime, hochwertige, geistlich-geistige Sphäre (auf die obere Anima, den oberen Animus) abzielt, sondern auf eine herabgeminderte Ersatzprojektion: Die erhabene Anima-Maria tritt auf als Prostituierte, der Animus als größenwahnsinniger Psychopath oder falscher Prophet.

Im Rahmen der für die Lebenssymbolik des S II so zentralen Polarität von Apollinik und Dionysik wird zudem der apollinische Wahn mit fiktionalen Wunschprojektionen verknüpft, wogegen die dionysische Ekstase eher dem Halluzinieren und Delirieren der Psychotik nahekommt. Gerade im Dionysos-Kult ("dionisijstvo") triumphiert die Ich-Auflösung im Abstieg ins Unbewußte: die *disiecta membra* des Dionysos, der in den Mutterschoß der Erde regrediert, erstehen im (Selbst-) Erlösungswerk auf, werden aus dem Unbewußten wiedergeboren. Genau dieser Prozeß der Unbewußtwerdung, den die Symbolisten A.

Blok, A. Belyj und allen voran Vj. Ivanov poetisch und philosophisch darstellten, wird parallel dazu auch bei C.G. Jung in den Mittelpunkt des *opus magnum* der Individuation gestellt. Während bei Freud aus Es - Ich werden soll, also der Weg der Bewußtwerdung beschritten wird, wählt Jung die genau umgekehrte Formel: aus Ich muß Es werden - ein Weg, der im Erlösungswerk des "Leidenden Gottes" ("stradajuščij bog") vorgezeichnet wird. Während der apollinische Gottessohn (*filius regius*) im Prozeß der Sublimierung sich aus dem Materiellen befreit, wählt der Dionysiker den Fall und Abstieg ins Materiell-Matriarchale, ins Kreatürlich-Kreative ("tvorčestvo").⁶²

Dieser Akt einer "Selbstkollektivierung" des Ich erfolgt freilich absichtlich und absichtsvoll vor dem Hintergrund des schon ausgebildeten, ja hypertroph entwickelten - quasi neurotisierten - Ich-Bewußtseins einer hochrationalisierten und individualisierten Überzivilisation: Bevorzugt werden daher Motive des "Eintauchens", "Rausches" und der "Ekstase" für diese - in der gesamten Moderne geltende - Tendenz zur Reintegration im kollektiven "Wir" (des Volkes, einer rituellen Gemeinschaft etc.). Die Selbst-bzw. Ichauslöschung im Regreß bildet freilich nur den ersten Schritt der Selbsterlösung; der zweite wäre dann die Wiederauferstehung, der *ascensus* im Sinne Ivanovs, der erst die Individuation und Selbstwerdung komplettiert. Der Sturz bzw. Fall (bzw. Motive des Untertauchens und Ertrinkens) im Wasser oder in der Erde des Unbewußten wird - aus der maskulinen Perspektive - vielfach mit der weiblichen Projektion verknüpft: Das Eintauchen im Unbekannten bzw. Unbewußten nimmt weibliche Züge an, ja das Unbewußte selbst wird partiell oder total feminisiert.⁶³

Die im Diabolismus des S I herrschende Angst-Lust vor dem Untergang im Weib wird hier ambivalent gemacht zu einer weiblichen Unbewußtheit, die zugleich dissoziiert und heil bzw. ganz macht⁶⁴: "Ты в колыбель, бог, низойди, рожденный!" (Ivanov, I, 692). Der Abstieg ins Unbewußte ist Erniedrigung und Heroik in einem; das Unbewußte bereitet dem Ich-Bewußtsein die große Niederlage und bietet damit doch die einzige Gewähr für die Wiedergeburt im Archaisch-Ursprüngliche: "Бог страждущий, чьей страстной Чаши жаждем, | По Ком горим! | зане в Тебе, зане с Тобою страждем, - | Благодарим! |.." (Ivanov, I, 704).

Die von Freud als Konflikt zwischen Ich-Bewußtsein und Unbewußtem definierte Neurotik entspricht diesem im Symbolismus theatralisierten und dramatisierten Kampf des Ich mit dem Unbewußten, des maskulinen Heros um die feminine A n i m a, die sich in den Fängen des Unbewußten (der Höhle, des Drachens) befindet. Der Kult(ur)heros regrediert ins Naturhafte, um dieses letztlich doch zu sich herauf zu sublimieren, wobei er seine eigene Tragödie durchzumachen hat. Der Dichter ist ein "Natursänger" ("pevec prirody" im doppelten Sinn dieses Genitivs (Blok, I, 457); sein "um" (also das rationale Ich) unterwirft sich der Forderung: "Revertitur in terram.." (ibid.).

Die Jungianische *A n i m a - P s c h o l o g i e* und die symbolistische Sophiologie (bei Blok, Belyj und vor allem bei Ivanov) sind nicht nur homologe sondern auch analoge Systeme der Personifizierung des (feminin besetzten) Unbewußten im Konflikt mit dem (maskulinen) Ich-Bewußtsein. Die Projektion der "Anima" als sublimen Über-Wesen (Personifizierung eines hochreligiösen, hochkulturellen oder hochethischen Über-Ich), wie sie dem apollinischen Typ des Religionssymbolismus entspricht, wird im dionysischen Selbsterlösungsmythos Jungs bzw. der Symbolisten ersetzt durch den ekstatischen Regreß in ein feminines, aus der Sicht des Ich-Bewußtseins abgewertetes, erniedrigtes Anima-Bild, das mit den verdrängten Libido-Besetzungen negativ ausgestattet erscheint. Aus der Lichtgestalt des Himmlischen Weibes, das in Sonne gekleidet und mit Sternen gekrönt erscheint, aus der Immaculata-Maria und Gottes-Mutter wird der Aspekt der Oberen Geliebten abgespalten und ins Erdhaft-Unbewußte verdrängt, von wo dieses "Weibs-Bild" wiederersteht als animalische Anima, die das Pneumatisch-Religiöse im Erotisch-Triebhaften restituiert.

Der dionysische Mensch muß selbst zum Messias werden (er übernimmt wahnhaft die Rolle Christi) - oder aber den Status der himmlischen Anima herabmindern (desublimieren) auf die Ebene der (unter-)irdischen Geliebten, ja Konkubine, um die Sünde des Geistes (also die Hybris des vom Über-Ich bzw. Ich-Ideal verführten Ich-Bewußtseins) zu sühnen. Das Doppelbild der *A n i m a* als Mutter und Geliebte, Gebärerin und Jungfrau, Heilige und Sündige im Religionssymbolismus (S II) wird im späten Symbolismus nach 1906 repsychologisiert und als Ödipuskomplex (hier vor allem bei A. Belyj) wieder und wieder literarisiert. Im S II bleibt zunächst die Asymmetrie zwischen Animus und Anima, hohen und niedrigen Repräsentanzen im Gleichgewicht, bevor noch die Biographisierung und damit die Psychologisierung des Symbolismus voll einsetzen konnte. Insofern könnte man sagen, daß das präödiopale Szenario im S II gleichsam "vereist" und erstarrt präsentiert wurde, sodaß die Destruktion dieses Idealmodells einer Religionskunst umso heftiger und aggressiver ausfallen mußte: Die Anima entpuppt sich als das Animalische, aus dem zugleich das Pneumatische rückgewonnen wird. Aus der metaphysischen Realität (des "Realsymbolismus" Ivanovs) wird eine "psychische Realität", aus der Restitution die nackte Regression, aus der Selbsterlösung eine ambivalente bzw. gescheiterte Selbstheilung.

Hinzu kommt die Problematik einer jeden *Ü b e r t r a g u n g* (wie jener der Anima-Projektion), die dazu führen kann, daß der in das sublimen, auratisch überhöhte weibliche Projekt verlagerte halb-oder unbewußte Wunsch (die imaginative Symbolgestalt) dem Realitätsanspruch (der Realitätsprüfung) nicht standhält, und dann - einmal autonom geworden - die eigentlichen, unausgesprochenen Triebkräfte bzw. Verlangen des Projektors dadurch verhöhnt, daß er sich dem Realvollzug (einer Begegnung bzw. Vereinigung) permanent entzieht. Die imaginative Personifizierung entpuppt sich als illusorischer Reflex, das Über-Reale als Unter-

bewußtes, das/die Andere als eigenes Subalternes. Während in der pathologischen Übertragung das Projekt personifiziert wird, nimmt der Projektor eine fiktionale, depersonalisierte Gestalt an: die psychische Realität des Projekts hat sich verselbstständigt, die fleischgewordene Projektion verurteilt den Projektor zu einem sublimen Fiktionswesen, das - als Abstraktum, als reine Reflexivität und Bewußtheit - erotisch inkompetent, impotent geworden ist: Der Visionär wird zum Voyeur, der Apokalyptiker zum lächerlichen "Endzeitler", der Prophet bzw. Messias zum Spottbild des "Reservechristus".⁶⁵

Diese Devaluierung ("sniženie") des Animus korrespondiert mit der Abwertung der Anima:⁶⁶ "Je einseitiger die bewußte geistig-männliche Haltung ist, desto niedriger, banaler, vulgärer und biologischer wird die kompensatorische Weiblichkeit des Unbewußten sein. Eine zugestandenermaßen biologische oder sogar vulgäre Einstellung zum Weiblichen erzeugt eine übermäßig erhöhte Bewertung der Weiblichkeit im Unbewußten, wo sie gern die Form der Sophia (Sapientia) oder der Gottesmutter einnimmt. Häufig verfällt sie aber der Entstellung durch alle möglichen Erfindungen der Misogynie, womit sich das männliche Bewußtsein gegen weiblichen Einfluß schützt." (C.G.Jung, *Mysterium coniunctionis*, I, 194-195).⁶⁷

In den komplizierten Dreiecksbeziehungen der Symbolisten untereinander kommt es zu einer Geschlechtsambivalenz, die schon im Modell dieser mystisch-erotischen Liebesspiele - im Troubadour-Kult - auffällt:⁶⁸ Die vom Troubadour durch Minne verehrte Dame nimmt (projektiv) jünglinghafte Züge an, wogegen der Minnediener leicht feminine Merkmale erhält.⁶⁹ Übertragen auf die triangulären Beziehungen unter den Symbolisten kann dies bedeuten, daß der jeweils "Dritte" im Bunde (also etwa der Ehemann oder Partner der Dame) auf eine - wenn auch weitgehend imaginäre Weise - homoerotisch in die "Minne" integriert wurde. In gewissen Phasen dieser oft sehr dramatischen Dreiecksbeziehungen hatte es den Anschein, als würde der Liebende (etwa A. Belyj) die Geliebte (Ljubov' Dmitrievna) primär als Medium seines Verhältnisses zum Dritten (A.Blok) benutzen. Ähnliches könnte für das Dreieck A. Belyj, V. Brjusov und Nina Petrovskaja gelten (oder Merežkovskij, Zinaida Gippius und Filosofov).⁷⁰

Die psychologische Dimension dieser triangulären Verhältnisse war im Symbolismus (ebenso wie in den späteren autobiographischen Darstellungen - etwa bei A. Belyj) durch einen mythologischen Überbau kaschiert, der etwa das Verhältnis von A. Blok und seiner Frau Ljubov' Dmitrievna als Verbindung von "Ivan Carevič" und "Car'-Devica" (bzw. von Seelenbräutigam und Sophia) verstehen wollte.⁷¹ Noch 1902 sah A. Blok in L.D. Mendeleeva die Verkörperung der "Prečistaja Deva ili Večnaja Ženstvennost'" (Blok, "Dnevnik", 1902, VII, 55, 62f., 65) - eine Einschätzung, die sich alsbald auflösen, ja in ihr Gegenteil kehren sollte. Eben dieser Prozeß wird von Belyj in heftigen Briefen kritisiert

und dämonisiert (*Perepiska*, 8, 162 vgl. A.H.-L., 1984, 1135f.). Ein besonders prägnantes Modell für die Entfaltung eines religiösen Wahns im Zusammenhang mit der Mythisierung Bloks und seiner Frau liefern S.M. Solov'evs Briefe der Jahre 1903-4 (vgl. A. Blok, *Literaturnoe nasledstvo*, 92/1, 339). Belyjs Rolle in beiden genannten Triangeln nimmt seit 1903 durchaus pathologische Züge eines erotisch-religiösen Exhibitionismus und wachsender schizoider Tendenzen an: „Мне кажется, что "я" еще недавно смотрел отсюда туда - бесконечно говорил о "тамошнем" в качестве созерцающего. Теперь произошло обратное. Оттуда смотрю я сюда и еще умею говорить, как "они", а они ничего не понимают - думают, что я все тот же.." (Belyj in einem Brief an Brjusov, zit. bei Grečiškin/Lavrov 1976, 355).

Im Symbolismus boten die Dreiecksverhältnisse den einzelnen Protagonisten die Möglichkeit, mit sich selbst sowohl aktiv als auch passiv in Kontakt zu treten. Daher auch V. Ivanovs markantes Interesse am opfernden bzw. geopferten Gott Dionysos, der Agens und Patiens, Subjekt und Objekt, Mann und Frau in einem ist. Darüber hinaus ließe sich im Sinne von J. Lacans Geschlechtstheorie annehmen, daß durch die Triangularität eben jenes "Dritte" realisiert werden sollte, das im Grunde das Symbolische ausmacht, also eigentlich den V a t e r, genauer sein Prinzip - seinen Namen (vgl. P. Widmer 1990, 108f.). Die Selbst-Umbenennung des Dichters, der ein Pseudonym wählt, wie dies im Symbolismus mehrfach zu beobachten ist (Belyj, Sologub etc.), ist dem Überschreiten des Inzestverbots vergleichbar, also der Ausstreichung des "Namen-des-Vaters" und der autonomen Namen-Wahl, d.h. der Usurpierung des väterlichen Phallus (Lacan). Das Abwesende, reale Urverdrängte ist es eigentlich, was vom Inzestverbot gewahrt werden soll (ibid., 113): der Urvater, der phallische Signifikant, der nach Lacan mit "Kreation, Schrift und Gesetz" gleichgesetzt wird. Die Schrift (mehr noch die Kunst) dient der Realisierung des Vollkommenheitsphantasmas, also einer Vermeidungsstrategie, den fundamentalen Mangel nicht zu akzeptieren. Im Ödipuskomplex wird die Illusion realisiert, als wäre das Verbot des Objekts des Begehrens (die Mutter-Geliebte) außer Kraft gesetzt. Das "Theater" als permanent inszenierter Ödipuskomplex dient eigentlich der Vermeidung der Erfahrung, daß es das Objekt des Begehrens eigentlich nicht gibt (ibid., 115); das Symptom (bzw. die Symbolwelt) tritt an die Stelle des Unmöglichen.

Die chthonische Entsprechung zu Christus bedarf zur Erlösung seiner Selbst der Wiedergeburt im ganz Anderen, also im weiblichen Schoß - in dem der Geliebten wie der Mutter. Ohne diesen (für das Ich gefahrvoll erscheinenden) Regreß gibt es auch keine Reintegration. Dieses ganz Andere und Fremde figuriert auch bei Jung als Traummotiv der "unbekannten Frau" (Jung, *Alchemie*, 75), die im Symbolismus (v.a. bei Blok) als "unbekannte Schöne" bzw. "Neznakomka" auftritt. Diese U n b e k a n n t e wird durch den "Unbekannten" ("neznakomec") ergänzt (bei Jung der "Figur des unbekannten Mannes", *Mysterium coniunctionis*, I, 116), der als "Schatten" der Frau auftritt. Unbekanntheit ist hier gleichbedeutend mit totaler Alterität und der Gefahr einer

radikalen Alterierung, also metamorphotischen Wandlung ins Anderem, wird doch bei Jung und im Symbolismus Selbstwerdung (also die "samost") nur erreicht durch Verwandlung des Ich ins Du.

Vielfach ist im S II das Unbewußte mit den Motiven des S c h a t t e n s und der Schlange verbunden (C.G. Jung, *Aion*, 9/2, 249f.), deren Wertigkeit - wie die aller Archetypen - im höchsten Maße ambivalent erscheint. Die gnostisch-neoplatonischen Begriffe einer apophatischen Bestimmung des Göttlichen (ἀγνώστου, ἀνόητον) sind aus tiefenpsychologischer Sicht gleichbedeutend mit dem "Unbewußten" (C.G. Jung, *ibid.*, 75): Die maskuline Variante der "Agnosia" (*ibid.*, 207f.) - der *deus absconditus* (der Apophatik bzw. negativen Theologie) korrespondiert mit der femininen "U n b e k a n n t e n".⁷² Dabei können alle Formen der mystisch-erotischen "Vereinigung" (*unio mystica*) als Erfahrungen des Unbewußten gelten. Das Kreative vollzieht sich nach V. Ivanov als Sturz in den "dunklen Abgrund" des "bessoznatel'noe" (Ivanov, "O dostoinstve ženščiny", III, 145); insofern ist jedes Schaffen des "Tvorec-Chudožnik" ein unbewußtes (Ivanov, "O chudožnike", III, 115). In der "Tiefe der Seele" befindet sich nach A. Belyj das "System der Symbole" (A. Belyj, "Fridrich Nicše", 1907, A, 82).

Die symbolistische Konzeption des U n b e w u ß t e n - das gerne auch mit dem "Überbewußten" ("nadsoznanie") assoziiert wurde (vgl. A. Belyj, "Okno v buduščee", 1904, A, 143) - stand unter dem starken Einfluß der Philosophie des Unbewußten von Eduard von Hartmann (vgl. den gleichnamigen Brockhaus-Artikel von Vl. Solov'ev, "Eduard v. Hartmann", *Ges. Werke*, Bd. 6, 68ff.).⁷³ Bei Hartmann wird das Unbewußte sowohl in seiner mystischen als auch erotischen Wirksamkeit erkannt: "Бессознательное - всеобъемлющее единичное существо, которое есть все сущее" (*ibid.*, 70).⁷⁴

Personifiziert ist das Unbewußte in der A n i m a g e s t a l t als Reduktion der sublimen Projektion (des Über-Ich) in die - aus dessen Sicht devaluierte - Mindergestalt des Weiblichen. Alterität erscheint somit als Defizienz, das Nicht-Eigene verfügt nicht über Anteile des Eigenen und ist somit inkomplett. Die Vereinigung mit ihm alleine garantiert aber die eigene Ganzwerdung (also Selbst-Heilung). Die Abwertung der innerpsychischen Anima als "minderwertige Funktion" (Jung, *Alchemie*, 179) verliert im S II ihre eindeutig negative, moralisch verwerfliche, schmutzige Eindeutigkeit; das Negative wird vielmehr von der Anima als komplementäre Gegenseite ihres eigenen Wesens integriert bzw. neutralisiert. Die Zweifelhaftigkeit des Ambivalenten (in der Gestalt des Opaken, Irisierenden, Indeterminierten im S I) wird positiv umgedeutet zur Qualität der Fülle und Komplettheit. Dies gilt auch für die antagonistischen Kräfte des Todes- und Erostriebes, die in der Gestalt der Mutter-Jungfrau bei Ivanov verschmelzen: "..О Матерь-Твердь! Невеста-Смерть! Прейду | И я порог, и вспомню, вспоминая. | Сказала Ты: "Иди!" - и Ты: "приду". | Ты - Дверь Любви, и Ты - любовь родная! | Единой я - в Тебе, единой, жду. |.." (Ivanov, II, 405).

V. Ivanovs Artikel "Anima" (1913-14, III, 270-293) - eine wesentlich erweiterte Fassung seines Textes "Ty esi" (1907 und 1909 in: *Po zvezdam*, 425-434) - zeigt eine frappierende Übereinstimmung mit C.G. Jungs Psychomythos der Anima (ausführlich zu dieser vgl. C.G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, 430ff., 443f., 456f., 485f.). Einer der Gründe für diese Konvergenz war wohl die Beeinflussung durch identische oder analoge Quellen (aus der gnostisch-mystischen, hermetischen Tradition). In dem "Anima"-Aufsatz bezieht sich Ivanov schon direkt auf Jung (III, 273ff.) und dessen Vorstellung, daß die *anima* das *alter Ego* des Mannes bildet (und *vice versa*). Während jedoch - so Ivanov - die Anima dem Animus (den sie als ihren Messias herbeisehnt) als ihr eigentliches "Selbst" erkennt ("wiedererkennt"), nähert sich der Animus seinem komplementären Urgrund entweder rational oder magisch, wodurch das Anima-Bild seinem Ursprung entfremdet und idealisiert wird (ibid., 277). Dieselbe Idealisierung durch den Animus erfaßt die gesamte Außenwelt, die dem Animus als Produkt seines eigenen Bewußtseins erscheint; er selbst erfährt sein Ich als das eines Doppelgängers, er tritt in jenen Schatten-und Spiegelzustand des Bewußtseins, den Ivanov mit den Attributen des dekadenten Frühsymbolismus charakterisiert.

Bei Jung wie bei Ivanov führt der Weg der *I n d i v i d u a t i o n* (also der "Selbstwerdung", der Verringung der "samost" durch das Ich und damit seiner "Vergottung", "oboženie") über das sich Verlieren und Wiederfinden im *Du* des/der jeweils *A n d e r e n* (ibid., 283). Dabei ist jeder Geburtsvorgang in der mystischen Selbstwerdung zugleich auch ein mystisches "Sterben" (ibid., 285), das auch bei Jung - aus der Sicht des Ich-Bewußtseins - immer mit dem Unbewußtwerden assoziiert wird. Die Unfähigkeit, die eigenen Ich- und Bewußtseinsgrenzen zu überschreiten wertet schon Vl. Solov'ev als das Hauptübel des Menschen (vor allem der Neuzeit) - vgl. "Čtenija o Bogočeloveke", 1877-81, III, 131. Für P.A. Florenskij (1914, 255f., 178) reduziert sich diese Ich-Dominanz auf eine "Schein-Selbstheit" ("prizračnaja samost", als εἰδωλον (= "prizrak" als Hauptmerkmal der frühsymbolistischen projektiven Scheinwelt); das Selbst (αὐτός, d.h. "sam") dagegen partizipiert am überirdischen Sein (ibid., 256), wächst über (das) "Sich" hinaus (vgl. damit Ivanovs Formel des *transcende te ipsum*). Auch C.G. Jung wertet die Ich-Sucht (im Anschluß an das hermetisch-alchemische Denken) als die eigentliche Sünde (*Mysterium coniunctionis*, 14/2, 16), ein Dominanzstreben, das spezifisch männlich erscheint. Erst nach seiner "Auflösung" kann dieser Dominator (personifiziert als König des Bewußtseins) wiedergeboren werden (ibid., 19f.). Die Unterscheidung in Ich und Selbst, wie sie im Symbolismus (vor allem bei Belyj und Ivanov) entwickelt wurde, findet sich auch vielfach abgewandelt bei C.G. Jung (vgl. "Das Selbst", in: *Aion*, 9/2, 32ff., 46f.).

Neben der dialogischen Korrelation von *I c h* u n d *D u* (ein Konzept, das M.M. Bachtin u.a. über die Anregung durch die Lehren Ivanovs übermitteln bekam) entwickelt Ivanov (wie C.G. Jung) die Trias von Ich - Selbst und der/die/das Andere: Selbsterfahrung (als Individuation) ist nur über die *Du*-Erfahrung möglich, d.h. in einer partiellen Auflösung im Anderen (Ivanov, "Ty esi", 1907, 425ff.; P. Florenskij 1914, 68, 74f. zur Ich-Du-Er-Trias). Dieses "Du" aber ist nicht bloß das vis-à-vis, sondern jenes total Andere in der Psyche eines jeden selbst (ibid., 427). Ekstase bedeutet eben jene Ich-und Bewußtseins-Transzendierung, deren höchste Form im Nachvollzug des jeweils gegenge-

schlechtlichen innerpsychischen Anteils besteht (ibid., 427f.) - für den Mann eben jene "Psicheja" (bzw. Anima), die als "bessoznatel'noe načalo" das real Psychische darstellt, dem sich das Ich-Bewußtsein ("centr soznanija") in der Gestalt des Mannes nähert. Die Psyche (Anima, "nevesta") strebt ihrerseits nach ihrem "Eros" (Animus, "ženich"), wobei der "Bräutigam" der Anima sowohl als Geliebter wie als Sohn verbunden ist (analog zur Doppelnatur der Frau als Mutter und Geliebte; Ivanov, ibid., 429f.; vgl. auch P.A. Florenskij 1914, 350ff. zur Anima als Jungfrau und Mutter in einem). Damit wird im Symbolismus eine Art ödipaler Urszene modelliert, die dann im "žiznetvorčestvo" existentiell und im "mifotvorčestvo" künstlerisch abgearbeitet wird: als Drama (bzw. Tragödie) der Katharsis und der Metamorphose des Ich-Bewußtseins.⁷⁵

Die ungewöhnliche Häufung apophatischer Attribute für die Animagestalt im S II (gerade auch bei Blok, I, 535) verweist nicht nur auf ihre apokalyptisches oder gnostische Provenienz, sie ist auch Ausdruck für die U n b e w u ß t h e i t ihres Wesens: "nevnjatnost'", "neobjatnost'", "nerasskazannost'", "neizrečennaja", "nevesta" als "Neznakomka", "neizbežnoe" (vgl. auch Blok, I, 504; 506, 525): "„Нет Тебе имени, *Неизреченная*, | Ты моя тайна, до времени скрытая, | Солнце мое, в торжество облеченное, | Чаша блаженная и ядовитая!" (Blok, II, 523). Die konkret-irdische Variante zeigt die Namenlose nicht als Lichtgestalt ("in Sonne gekleidet"), sondern als Dämmerwesen: "„Если знал я твои имена, - | Для меня они в ночь отошли... | я с Тобой, золотая Жена, | Облеченная в сумрак земли." (Blok, I, 261).

Die allzu irdische Gestalt der "Neznakomka" eröffnet sich ihrem "Neznakomec", der infolge ihrer Herbaminderung eine geradz sublimen Überhöhung erfährt (Blok, I, 522): In dieser Rolle ist er der Entrückte, Begeisterte, ja engeisterter, dessen Bleichheit sowohl ins Clowneske wie in die Todessphäre verweist: "„neznakomec s blednym licom" (Blok, I, 263). Aus der Sicht der inkarnierten Anima erfährt der maskuline A n i m u s eine unfreiwillige Sublimierung ins Immaterielle: "Мой любимый, мой князь, мой жених. |...| В церкви станешь ты, бледен лицом, | И к царице небесной придешь |...| Жду тебя, моего жениха, Все невеста - и вечно жена." (Blok, I, 315).

Der A n i m u s kann gar als Knabe auf eine Anima-Mutter fixiert sein, deren ödipale Mythisierung und Erotisierung gerade bei Blok und Belyj recht produktiv war:⁷⁶ "„Вспомнили дети о снах вчерашних, | Отошли тихонько ко сну. |...| Мама, красивая мама, не плачь ты! Золотую птицу [das solare Gegenstück zur "serebrjanyj golub'"] мы увидим во сне. | Всю вчерашнюю ночь она пела с мачты, | А корабль уплывал к весне.." (Blok, II, 80). Vgl. auch das Gedicht "Syn i mat": "Сын осеняется крестом. | Сын покидает отчий дом. | В песнях оставленной | Золотая радость есть |...| Слышно, ходит сын о мгле, | Дух свой предал небожителям, | Сердце - матери-земле.." (II, 108-109). Es folgt die automessianistische Deutung des "Sohnes" als leidender und gekreuzigter Christus, dessen Tod die eigentliche Rückkehr in den Mutterschoß (als eine Art "Auferstehung" nach unten) bedeutet. Sublimes

Paradigma dafür ist die "Pieta-Szenerie", deren erotisch-sexuelle Deutung allzu nahe liegt: "...Петух и поют к заутрене, |...| Вон он, сын мой, в светлом облаке, | В шлеме утренней зари! |...| Беет ветер очистительный | От небесной синевы. |...| Вот он, сын мой, окровавленный! |...| Сын не забыл родную мать: | Сын воротился умирать." (Blok, II, 109). Die Mutter kann gar in Konkurrenz um den "syn-ženych" zur säkularisierten Personifizierung der Gottesmutter (als "Mëri") treten: "Нет имени тебе, мой дальний. | Вдали лежала мать, больна. | На ней склонялась все печальней | Ее сиделка - тишина. |...| Ты подходил к стеклянной двери | И там стоял в саду, маня | Меня, задумчивую Мэри, | Голубоокая меня. |..." (II, 110).

Überschritten ist bei Blok die Grenze zur Karnevalisierung der Anima schon seit dem Jahre 1903, wenn er in einem Gedicht schreibt: "...И пробуждение мое безжеланно, | Как девушка, которой я служу. | Когда я в сумерки проходил по дороге, | Заприметился в окошке красный огонек. | Розовая девушка встала на пороге | И сказала мне, что я красив и высок. |..." (Blok, I, 279). Die Erotisierung der sublimen Anima-Animus-Konjunktion manifestiert sich hier klar in der Farbgebung: die Himmelskönigin verfärbt sich von Blau und Gold ins Rote bzw. in Rosa, die - kombiniert mit Schwarz - im Mittelpunkt der Farbsymbolik des grotesk-karnevalesken Symbolismus (S III) steht. Die Himmelsjungfrau mutiert zum Weibs-Bild ("obraz devuški so mnoj", I, 282); die visionäre "mečta" wird zum Albtraum ("bred"): "...сумасшедший бред о невесте" (Blok, I, 205) und die apokalyptische Gruppenmystik zum grotesken Spiel in Bloks "Balagančik" (vgl. 1905, II, 78).

Der "heilige Wahn" des dionysischen Ekstatikers im Religionssymbolismus wird im karnevalesken Spätsymbolismus psychologisiert und damit zum Symptomkomplex einer Pathopoetik: "...Жизни | Прекрасной | Святое безумье, | Меж бездн и бездн | Реющий рай..." (Ivanov, I, 681). Der sublimen oder ekstatische Wahn des S II wandelt sich in den Wahnsinn eines "žiznetvorčestvo", das eben nicht - wie erwartet - das "mifo"-und "slovotvorčestvo" einholen konnte: "Золотому блеску верил, | А умер от солнечных стрел. | Думой века измерил, | А жизнь прожить не сумел. | Не смейтесь над мертвым поэтом: |...| На кресте и зимой и летом | Мой фарфоровый бьется венок. |..." (Belyj, "Druz'jam", 1907, 249-250) und schon sehr früh Blok: "Мой монастырь, где я томлюсь безбожно, - |...| И я сойду с ума спокойней и бесстрастней, |...| А на земле - и пошлый и здоровый, | Где все найду, когда сойду с ума!..." (Blok, 1900, I, 67). Im "Flackern der roten Lampen" ("v mercan' i krasnych lampad", Blok, I, 232) bleibt ungeklärt, ob die "Nevesta" als Scheinbild erscheint - oder als große Vision.

Das brutale Eindringen des desillusionierenden Tageslichts in die visionäre Szenerie treibt den Visionär zum Wahnsinn: "...Будут страшны, будут несказанны | неземные маски лиц... | Буду я вызывать к Тебе: "Осанна!" | Сумасшедший, распростертый ниц. |..." (Blok, I, 233). Apokalyptik und

mystische Erotik kippen um in das Satyrspiel einer ko(s)mischen Inszenierung, die im Mirkoskosmos des Künstlerlebens alles Heilige erfaßt. Während die Anima-Gestalten vom sublim Erotischen ins Sexuelle abgeleitet, wird hinter der Maske des Messias der Wahnsinnige sichtbar:

"..Отойди! | Он сумасшедший. Не жди. |.." (Blok, I, 470); "Кто-то шепчет и смеется, |.." (И, 89); "..Твой подвиг - мой, - и мне твоя награда: | Безумный смех и сумасшедший крик!" (I, 152); "..И на заре - в оконном глянце, | безшумный появился друг.." (Blok, I, 227); "..Кто-то долго, бессмысленно смеялся, | И кому-то становилось больно. |.." (I, 277).

Bei Belyj ist die Ambivalenz von Prophet und Scharlatan, Messias und Psychopath weit offen gelassen: "...я не болен, нет, нет: | я - Спаситель.. |... | Я в тоске возопил: | "Он - безумный". | Здесь безумный живет. |... | Втих омову, смешной, | кто-то вышел в больничном х алате, | сам не свой, | говорит на закате. |.." (Belyj, 142-143); "Стоял я дураком | в венце своем огнистом.." (143).

In der mystisch-erotische Beziehung zwischen Blok, Belyj und Ljubov' Dmitrievna spielten die Symbolisten ihre Geschlechtsproblematik durch, die für Blok - spätestens seit 1903 - in dem fundamentalen Zweifel an der Rolle Christi gipfelte: Ganz anders als Belyj, der die Rolle des A u t o m e s s i a s übernommen hatte, kann sich Blok nur auf "Sie", also die Anmia beziehen, wogegen die Gestalt Christi im Dunkeln bleibt, oder gar negiert wird: "Чувствую Ее, Христа иногда только понимаю" (Blok, *Perepiska*, 34ff.). Blok bekennt Belyj gegenüber, daß er mit der maskulinen Gestalt des Messias eigentlich nichts anzufangen wüßte und läßt Belyj gegenüber auch offen, ob er überhaupt an eine Vereinigung mit der himmlisch-sublimen Lichtgestalt des Weiblichen glaubt. Für Blok macht eben die chaotisch-unbewußte Natur das Wesen des Weiblichen aus, das in diesem Sinne mit der Immoralität des Ästhetischen zusammenfällt; Christus dagegen erscheine als Personifizierung des "Guten", womit ihm sowohl die ästhetische als auch die apokalyptische Dimension abgehe.

Einerseits kritisiert Blok die Abstraktheit der Dichtung Belyjs sowie die geschlechtliche Unkonkretheit seiner Anima-Vorstellung, während er für sich eine nicht religiös oder philosophisch gebundene Dichtung beansprucht (ibid.). Für Blok hat die "Car'-Devica" (wie schon für V. Solov'ev) durchaus sinnlich-konkrete Züge, wogegen aus seiner Sicht Belyj Jesus Christus "mehr liebt als Sie" (d.h. die Sophia-Anima), ja geradezu eine Art "večnaja mužestvennost'" verehrt (Blok, *Perepiska*, 44; vgl. auch ibid., 182ff. zur Absage Bloks an Belyjs "mystischen Erotismus" und an die Hysterien seiner mystisch-erotischen Bruderschaft).⁷⁷ Nach Paul Ricœur liegt einer jeden Religion - besonders der christlichen - neben aller Reue auch "verkleidetes Gedenken des Sieges über den Vater, also versteckter Sohnestrotz" zu Grunde (1974, 251f.; vgl. auch Freud IX, 172). Dahinter steht "das Bestreben des Sohnes, sich an die Stelle des Vatergottes zu setzen" (ibid.) - eine Tendenz, die im Automessianismus Belyjs sehr deutlich wird (auch in der Auseinandersetzung zwischen S o h n und V a t e r im Roman *Peterburg*). Die Vaterreligion wird durch Christus zu einer Sohnesreligion, in deren Mittelpunkt die Totenmahlzeit steht.⁷⁸

3. Psychotik und Avantgarde (Psychopoetischer Typus III)

3.1. Psychotik allgemein

Die Psychotik ist insofern tendenziell dem metaphorischen Prinzip (im Sinne Jakobsons) zuzuordnen, weil hier die Innenwelt, also das System Ub (= Unbewußtes) *s u b s t i t u t i v* an die Stelle des Realitätsprinzips, der Außenwelt und dem Sprachdenken des Bw (= Bewußtseins) tritt. "Die Umarbeitung der Realität in der Psychose erfolgt an den psychischen Niederschlägen der bisherigen Beziehungen zu ihr (Erinnerungsspuren, Vorstellungen und Urteile) [...] Der Psychotiker bedient sich der Halluzination, Erinnerungstäuschungen, Wahnbildungen." (XIII, 366). Den Vermeidungsstrategien der Neurosen, die einen Teil der Realität (bzw. den symptomatischen) ausklammert oder metonymisch umschreibt, umschweigt bzw. umspricht (in Zeichen auflöst), entsprechen in der Psychotik Ersetzungsstrategien, die metaphorisch eine "Phantasiewelt an die Stelle der realen setzt." (XIII, 367).

Im Anschluß an Freud könnte man sagen, daß in der Neurotik eine fiktionale Projektionswelt aufgebaut wird,⁷⁹ die einen Reizschutz gegen unerwünschte traumatische Erregungen bildet, während in der Psychotik eine halluzinierte Phantasiewelt entsteht, die *i m a g i n a t i v* und nach dem Typ des Ub strukturiert ist. Dem würden als poetologische Typen fiktional-narrative Strukturen einerseits und imaginativ-wortkünstlerische andererseits entsprechen. In der Schizophrenie erscheint als "Metamorphose", was der Dichter als "Metapher" ausdrückt.⁸⁰

Nach J. Lacan wird in der *P s y c h o s e*, die er - anders als Freud - in den Mittelpunkt seiner Analytik stellt - der "Verlust der Subjektspaltung", der Spaltung und Differenz zwischen dem Imaginären, Symbolischen und Realen nicht akzeptiert (P. Widmer 1990, 118), die Psychose stellt den Versuch einer Restitution des präöedipalen Imaginären dar. Die in der Psychose versuchte Verwerfung des "N a m e n -des-Vaters" findet ihre Entsprechung in der Onomatopoetik des futuristischen Archaismus, der den gesamten Schöpfungsakt (der Weltschöpfung durch den Vater-Gott) dem Menschen - genauer dem Onomatopoeten - überträgt.⁸¹ Analog dazu verweigert der Psychotiker oft den Eigennamen und wählt den eines Tieres (wie im archaischen Clan).

Der Verweigerung, durch den "Namen-des-Vaters" in die Kultur eingeführt zu werden, entspricht die archaistische bzw. neoprimitivistische Kulturverweigerung der Avantgarde, ihr Nicht-zur-Kennntnis-Nehmen des Kultur-Über-Ich. Dadurch wird das Symbolische und damit das Metaphorische stark eingeschränkt, wodurch sich die Dominanz der Metonymik im Archaismus erklärt. Der futuristische Anti-Symbolismus operiert mit der psychotischen Formel: "Was nicht symbolisiert (also substituiert) wird, erscheint im Realen" (J. Lacan, zit. bei P. Widmer, 122); ebenso tritt im Archaismus an die Stelle der Repräsentation die Präsentation, die totale Evidenz eines Realen, das aus der projizierten Metaphysik in die Biosphäre zurückgeholt wird. An die Stelle des sinnvermittelnden Symbols

setzt der futuristische Archaist die selbstgeschaffene Namensfunktion.⁸²

Den genau umgekehrten Weg schlägt Paul Ricœur's Versuch einer hermeneutischen Umdeutung der Psychoanalyse Freuds ein (1974). Ricœur geht es um die Restitution eines eigentlichen Sinnes unter der Oberfläche seiner Entstellungen durch die psychischen Prozesse (ibid., 104ff., 108ff.); die Analytik (in Psychologie und Kunst-Theorie) strebt dagegen nach der Offenlegung und einem Ernstnehmen des fundamentalen Un-Sinns der zugrundeliegenden Strukturen und Kräfte im Unbewußten bzw. Archaisch-Künstlerischen.⁸³

Die Radikalform der Psychotik ist die restlose Ersetzung der Realwelt durch die imaginative (bzw. total vom Ub determinierte); die Neurotik begnügt sich mit der halluzinogenen Wirkung der *Phantasiewelt*. Aus dieser "nimmt die Neurose das Material für ihre Wunschneubildung und findet es dort gewöhnlich auf dem Wege der Regression in eine befriedigende reale Vorzeit." (Freud XIII, 367). Interessant ist Freuds Vorstellung dieser Phantasiewelt als eine Art gedächtnishaftes Aktual-Paradies, aus dem ein Gewinn geschöpft wird, der die Härte und Notwendigkeit des Realitätsprinzips ausblenden soll: "Auch in der Psychose spielt die Phantasiewelt die Rolle der Vorratskammer, aus der der Stoff oder die Muster für den Aufbau der neuen Realität geholt werden. Aber die neue phantastische Außenwelt der Psychose will sich an die Stelle der äußeren Realität setzen, die der Neurose hingegen lehnt sich wie ein Kinderspiel gern an ein Stück der Realität an, [...] verleiht ihm einen geheimen Sinn, den wir nicht immer ganz zutreffend einen symbolischen heißen." (XIII, 368)

3.2. Psychosemiotische Typologie des Sprachdenkens der Psychotik

Während im Archaismus-Futurismus (A II)⁸⁴ die Zeichen wie Realia behandelt werden, d.h. das Prinzip der Verdinglichung (im Futurismus: "oveščestvlenie")⁸⁵ dominiert, sind in der Neurotik (Symbolismus) alle Dinge semiotisiert, ja alle gegebenen Zeichen "ungegenständlich" geworden, "irrealisiert" und in Zeichen von Zeichen von Zeichen aufgelöst. Im Gegensatz zum *Symbobegriff* des mythopoetischen Symbolismus (bzw. seiner tiefenpsychologischen Entsprechung in C.G. Jungs Archetypologie) ist Freuds "Symbol" einerseits Bestandteil des Primärprozesses (neben Verdichtung und Verschiebung), andererseits Kriterium der Unterscheidung in primäre und sekundäre Prozesse.⁸⁶ Zweifellos neigt Freud in seiner metapsychologischen Spätphase zu einer archaisch-mythologischen Verankerung des Symbolischen in der prähistorischen Urgeschichte der Menschheit (und dem daraus ableitbaren Gedächtnis), andererseits erscheint dieser Erinnerungsschatz vielfach abgeflacht und reduziert als eine Art "abgesunkenes (Vor-) Kulturgut", das in alltäglichen Redewendungen, Sprichwörtern, Folklorismen etc. Bestandteil der Alltagsparömiologie geworden ist.

Für Freud ist die Traumsymbolik⁸⁷ nicht eine Individualleistung, sondern Reproduktion bestehender Schablonen und Redewendungen (aus Folklore und Mythos). Damit versucht Freud eine Ontologisierung der Inhalte des Ub (wie er sie Jung vorwirft) zu vermeiden und das "Hohe" bzw. "Tief(sinnig)e" der Archetypen zu einer Erinnerungsspur des Alltäglichen zu reduzieren. Die Analyse bei Freud führt in aller Regel eine (aufklärerische, verfremdende) Desymbolisierung herbei, d.h. das als *S y m p t o m* (d.h. als Index) fungierende Symbol wird auf seine eigentlichen Ursachen zurückgeführt, die das Merkmal der Vereinfachung, des Überraschend-Einfachen, ja Minderen tragen können. Die "hehren" Beweggründe werden dagegen ans Über-Ich verwiesen, wo sie freilich vielfach als Instrumente der Selbsttäuschung (als "Illusionen") entlarvt werden. Hierher gehört ja schließlich auch der Gesamtkomplex der Metaphysik, der Religion und Ideologie allgemein. Freuds analytische Desymbolisierung kann also auch im Sinne der V-Asthetik (avantgardistisch) verstanden werden. Dennoch gibt es auch - wie die Geschichte der Freud-Exegese zeigt - eine hermeneutisch-symbolistische Deutung der Freudschen Symbollehre als eine Art Interpretations- und Auslegekunst.⁸⁸

Gerade an diesem Punkt der Freudschen *S p r a c h t h e o r i e* - also im Symbolbegriff - setzte auch Paul Ricœur ([1965] 1974) Interpretationsversuch an. Aus dieser Sicht wird das Symbolische in die Sphäre des Doppelsinns verlagert, wo ein Ausdruck eine direkte und eine übertragene Bedeutung erhält, einen eigentlichen und einen anderen Sinn. Die (psychoanalytische) Interpretation versucht auf dem Weg vom Sinn zum Sinn die Symbolbildung nachzuvollziehen (P. Ricœur 1974, 18ff., 25ff.).

Die Deutung bzw. Interpretation wäre dann das Verständnis und die Auflösung des Doppelsinns, worin im übrigen die Aufgabe einer jeden *H e r m e n e u t i k* besteht (ibid., 20). Ihr geht es immer um die Sinnerschließung, wogegen die radikale Analytik (die ja der Struktur des Unbewußten ebenso entspricht wie dem Projekt der Avantgarde und ihrer strukturalen Kunsttheorie) die Bedeutungen als Paradigmata de- und rekonstruiert. Nicht zufällig rekurriert Ricœur (ibid., 26f.) auf die religiöse Basis seines hermeneutischen Symbolbegriffs und der von ihm als "poetische Imagination" (28) bezeichneten Sphäre (womit ja auch die symbolistischen Idee einer Religionskunst rechnet); dagegen rearchaisiert die *A n a - l y t i k* in Psychologie und Poetik (der Avantgarde) die religiöse Legitimierung der Sinngebung und Symbolbildung und macht jede gegebene Sinnhaftigkeit zum Objekt analytischer Destruktion und Verfremdung. Poetische und psychologische Analytik dekomponiert vorgegebene Analogien, Allegoresen und symbolische Sinnhaftigkeiten. Alle Ähnlichkeit ist nur phänomenal; an die Stelle der Analogie tritt in der Analytik die Homologie (der Funktionen) und die Unähnlichkeit des Ähnlichen (vgl. die formalistische Formel des "neschodstvo schodnogo" bei V. Šklovskij).

Wo also Jung und die Symbolisten (im Anschluß an die platonische Ideenlehre) von der sublimen, metaphysischen Qualität der Symbole und Archetypen sprechen,⁸⁹ beschränkt sich Freud auf ein relativ beschränktes Korpus "primordialer Symbole" (Freud I, 569; Goepfert 39f.), die auf der primären Ebene als Symptome schablonisiert sind, während die Begriffssymbole in die Sphäre der

Sekundärprozesse gehören und dort eine durchaus rationale Aufgabe erfüllen. Das Archaische ist bei Freud also mit dem Makel des Regressiven behaftet (Freud II/III, 674). Nach Lorenzer hat die Verdrängung eine desymbolisierende Wirkung, d.h. aus dem Symbol wird ein Klischee,⁹⁰ aus dem Archaischen wird gleichsam das Banal-Alltägliche einer Redewendung, deren Katachrese (d.h. Abusus) als Symptom fungieren kann. Die parömiologische Orientierung der Freudschen Symbollehre gipfelt in der Auffassung des diskursiven Charakters der Symbolik des Unbewußten (als *parole*, ["indirekte"] Redeweise),⁹¹ wogegen in der strukturalistischen Analytik - bei J. Lacan etwa - der Sprachcharakter des Ub dominiert.

Für J. Lacan entsteht das S y m b o l i s c h e als Folge eines Dazwischentre-tens des "signifiant", wodurch die präödipale Unmittelbarkeit des Imaginären (eben das würde sich nach C.G. Jung bruchlos ins postödipale Erwachsensein fortsetzen!) gebrochen wird: Die imaginäre Phase (Spiegelstadium) bildet nach Lacan eine narzißtische Phase (vgl. oben den psychopoetischen Typ I), wogegen im Symbolischen die Vermittlung durch das "Dritte" (durch die Sprache, den Vater) einsetzt (Lacan 1966, 770; Goeppert, 112ff.; P. Krumme 1978, 29ff.; P. Widmer 1990, 23ff., 38ff.). Dadurch wird überhaupt erst eine Bestimmung des Ich gegenüber dem Nicht-Ich (dem Anderen) - aber auch gegenüber dem Unbe-wußten möglich. All das ist eine Folge der Intervention des Vaters, der die imaginäre Dualunion (Symbiose) Kind-Mutter (zer-)stört - ein Vorgang, der im übrigen in A. Belyjs lebenslanger Auseinandersetzung mit dem Ö d i p u s - K o m p l e x zum Ausdruck kommt und auch die Hypertrophie des Symbo-lischen im S II erklären würde. Das "Andere" (großgeschrieben) repräsentiert die väterlich-phallische Instanz des Symbolischen (den Ort der Signifikanten, des Glaubens und der Wahrheit), der dem imaginären "anderen" (kleingeschrieben) entgegenwirkt, es sublimiert. (P. Widmer 1990, 24).⁹² Das symbolistische "Drama" der visionären, apokalyptischen Erwartung des kleinen und großen Anderen (das "Begehren") ließe sich gut in Lacanschen Begriffen darstellen.

Die von Lacan konstatierte Verdoppelung des S u b j e k t s (vgl. oben S I) - eines des "Wissens" und eines der "Wahrheit" - würde seine Entsprechung im perspektivierten Subjekt des narrativen Diskurses einerseits und im Subjekt des Ub finden, das in der Wortkunst dominiert. Wenn das "Unbewußte die Rede des Anderen ist" (Lacan 1966, 866ff.; Lacan, II, 50f., 173ff.; S. Weber 1990, 115), wäre das Wortkünstlerische gleichfalls Produkt einer solchen Alterität, insofern als das "Andere der Ort des Signifikanten ist" (Lacan, II, 188). Im Extremfall ist Wortkunst (das i.e.S. "Poetische") ein reiner Signifikant (analog zur Rede des Patienten, die bei Lacan als ein "signifiant" auftritt), dessen Analyse eine "zweite Struktur" zu Tage fördert (bewußt macht), die dem Ub entstammt (Goeppert, 122). Das Symbolische ersetzt die imaginäre Evidenz der totalen *unio*, macht Kommunikation überhaupt erst möglich bzw. notwendig (P. Widmer 1990, 44f.).

Wenn das Ub eine quasi räumliche Struktur im Sinne des "semantischen Raumes" (V.N. Toporov)⁹³ und damit einen paradigmatischen Aufbau hat (vgl. die räumliche Qualität von Freuds Topik)⁹⁴, verfügt das Bw über Zeit, Linearität,

Sukzessivität, Irreversibilität, Möglichkeit zu Negierung und Wertbe- und Ersetzung etc. Das Vorbewußte (Vbw) schafft die Wortvorstellungen (XIII, 247), dagegen gibt es im Ub nur die Sachvorstellungen. In der Psychotik (bzw. in der Poetik des Neoprimitivismus Chlebnikovs) werden die Wortvorstellungen wie Sachvorstellungen behandelt - was dem Grundprinzip der Traumdeutung entspricht, daß im Traum aus Wortvorstellungen Sachvorstellungen gebildet werden.⁹⁵ Genau diesen Prozeß beobachten wir aber auch in der Wortkunst bzw. Poetik (i.e.S.) - vornehmlich im archaisch-primitiven Generieren von narrativ-diskursiven Texten (die dem System des Bw-W, d.h. dem Bewußtsein und seinem Wahrnehmungsapparat entsprechen) aus den semantischen bzw. semiotischen Ausgangsfiguren (Prinzip der Realisierung bzw. "razvertyvanie" semantischer Figuren).⁹⁶

Lacan versucht nachzuweisen, daß - entgegen der ichpsychologischen Deutung - Freuds Verständnis des Verhältnisses von Ub und Sprache nicht den Primat der Sachvorstellungen, sondern den der Wortvorstellungen postuliert (P. Widmer 1990, 40): "Der unbewußte Primärprozeß ist von Sprache geformt", das Ub ist wie eine Sprache strukturiert - "Es spricht" (ibid., 41).

Das System der Wahrnehmung (W) und das des Bewußtseins (Bw) wird durch die Sinnes- bzw. die Innenwahrnehmungen (vielfach in Form von Erinnerungsresten) gespeist (XIII, 247). Wenn nun dieses System die Kontrolle verliert (in Psychose und Traum), treten die Gesetze des Ub an seine Stelle. Die Sekundärprozesse werden auf die Primärprozesse (Verschiebung, Verdichtung, Symbolisierung) reduziert. In der Wortkunst bzw. Poesie i.e.S. geht es ebenso zu, wenn auch funktional entgegengesetzt: Nicht das System des Ub und die in ihm wirkende totale Herrschaft der Objektvorstellungen (also der "Dinge") tritt an die Stelle des Systems Bw-W, sondern dieses System (dem die Ebene der narrativ-diskursiven Strukturen und Perspektivierungen entspricht) wird nach dem Typus des Ub entfaltet, es "realisiert" - vor dem Hintergrund und in Opposition zum Realitätsprinzip - das Lustprinzip des Ub und sein Sprachdenken, wo die Wörter wie Dinge, die abstrakten, übertragenen Wortbedeutungen wie die ursprünglichen, "dinglich-konkreten" behandelt werden. Die Wortvorstellungen produzieren in der Wortkunst Sachvorstellungen, die wie Gegenstände (Themen, Motive) im Motivationszusammenhang von narrativ-diskursiven Texten funktionieren.

Die Technik des *stream of consciousness* (oder jenes Prinzip der Verflüssigung der Psyche in totale Prozessualität, wie sie Ejchenbaum in seiner frühen Tolstoj-Analyse beschreibt)⁹⁷ ist eigentlich die Simulation des Vorbewußten und der in ihm so beweglichen Wortvorstellungen: "Diese sind Erinnerungsreste, die einmal Wahrnehmungen waren und wie alle Erinnerungsreste wieder bewußt werden" können (Freud XIII, 247). Freuds positivistischer Realismus kann sich

die Existenz der "Wortreste" im Vb nur vorstellen als Relikte ehemaliger "akustischer Wahrnehmungen" (ibid., 248), die freilich mit den Objektvorstellungen des Ub (also jenen der Innenwelt) gleichfalls zu korrelieren sind.

Für Freud werden erst durch die Wortvorstellungen die "inneren Denkvorgänge zu Wahrnehmungen gemacht. Bei einer Überbesetzung des Denkens werden die Gedanken wirklich - wie von außen - wahrgenommen und darum für wahr gehalten" (ibid., 250): Genau dies wäre aber der Prozeß der "Realisierung", d.h. des Erzeugens von Realitäten (der imaginativen, intellektuellen Vorstellung) durch und aus Wortvorstellungen.

Das "Sprachdenken" der Wortkunst ist analog zum Sprachrealismus des Ub, was seine primär-archaische, genetische Natur anlangt; es verhält sich zu diesem homolog, was seine Struktur betrifft. Während also das im Ub herrschende Lustprinzip den Umweg um die Abstrahierung und Sublimierung (wie sie die Sprache des Bw und vornehmlich des Über-Ich vollzieht) vermeidet und - aus der Sicht des Über-Ich - ökonomisch abkürzt (daher der primär-komische Effekt!), herrscht im Ich und Über-Ich das Realitätsprinzip (Freud XIII, 252) und die von ihm kontrollierte Sprache.⁹⁸ Diese wird der Wahrnehmungskontrolle unterworfen, während im Ub reine Determination durch den Trieb vorherrscht (253). Für Freud ist die Sprache insgesamt einerseits "Ersatz" für das Objektive, das Handeln (also immer auch Aufschub bezogen auf das Realitätsprinzip), andererseits bietet sie auch eine Art Ersparung, indem sie als "Surrogat für die Tat" wirkt, "mit dessen Hilfe der Affekt nahezu ebenso 'abreagiert' werden kann" (Freud V, 151).⁹⁹

Im Futurismus und Archaismus wurde - analog dazu im frühen Formalismus - dieses Lustprinzip gewissermaßen ästhetisch-künstlerisch okkupiert - daher der Hedonismus-Vorwurf der Gegner, die das Realitätsprinzip (Realismus) bzw. das Über-Ich (Literatur als Pflichterfüllung an einer Idee, einem Ideal etc.) postulierten. Die von Freud erwähnte Willkür des Psychotikers bei seinem Ersetzungsakt wird in der Avantgarde als provokante Anti-Welt realisiert, die an die Stelle der Welt der Notwendigkeit und damit der Not tritt: Die Anti-Welt setzt die Regeln des Ub (und seines Sprach-Realismus) an die Stelle der Normen der Über-Ich-Welt der herrschenden Vernunft. Während die verfremdungsästhetische Avantgarde (A I) den reinen Provokationsakt auskostet (Dominanz des primären V-Prinzips), wird in der neoprimitivistischen Avantgarde (A II) der Kode der unbewußten Sprach-Welt an die Stelle der Normen der herrschenden Realwelt gesetzt bzw. mit diesen vermischt.

Die auffälligsten Parallelen zwischen der "zaumnaja poézija" oder dadaistischen, abstraktionistischen Formen der "ungegenständlichen Rede" in der Avantgarde (siehe unten) und der psychotischen Redeweise zeigen sich in eben dieser Abkoppelung des ungehindert dahinströmenden Redeflusses des Schizophrenen von der pragmatischen Einbettung und Perspektivierung des Sprech-

aktes: "Manche Kranke sprechen ohne Affekt und ohne Zuwendung den ganzen Tag vor sich hin" (L. Navratil 1966, 43ff.; 1977, 113ff.), produzieren unartikulierte Laut- und Geräuschserien, die nach einem eigenen Automatismus gleichsam in sich kreisen. Das relationale ("aristotelisch-logische") Denken "endet in einem abstrakt-geometrische-rhythmisch-ornamentalen Erleben" (L. Navratil 1977, 116, 124ff. spricht von der Formalisierung als einem kreativen Grundtrieb, der in der Psychose dominiert).

In den Spätschriften Freuds wird die Herrschaft des Lustprinzips im Seelenleben zu einem Prinzip verabsolutiert, dem jenes der Realität (also der Selbsterhaltung des Ich) unversöhnlich entgegengesetzt wird ("Jenseits des Lustprinzips", XIII, 5f.). Semiotisch gesehen bewirkt das Realitätsprinzip *A u f s c h u b* der Unmittelbarkeit einer jeglichen Realisierung (also auch der Befriedigung der Lust). In der Analyse werden dieser Aufschub und die von ihm erzeugten Defekte überschaubar: "Der Kranke muß das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis wiederholen" (XIII, 16), d.h. er muß die Unmittelbarkeit restituieren. Das Denken insgesamt (nicht nur die Verbalisierung) gilt Freud als eine Art Substitution, als "Probehandeln" (Freud VIII, 233f.; II/III, 571f.)

In der futuristischen Avantgarde (A I) ist die ungehinderte Triebabfuhr ein psychoästhetisches Ideal in sich (vgl. das Prinzip der nichtrepressiven Gesellschaft in der Neoavantgarde der 50er und 60er Jahre), daher wird das Kunstwerk nach dem Typus des Unbewußten aufgebaut: Es gibt dort keine Negation, keinen Zweifel, sondern nur mehr oder weniger besetzte Inhalte - also Intensitäten (Freud, "Das Unbewußte", X, 254ff.). Während der Futurismus (A I) auf den Aspekt der Emanzipation durch direkte Triebabfuhr, also die Provokation des Über-Ich und seiner Zensur fixiert ist (vgl. Kručenychs Futurismus), geht der Archaismus Chlebnikovs (A II) über diese Präsentation reiner Intensitäten weit hinaus, indem er einen neuen Welt-Kode an die Stelle des alten setzt (bzw. aus Teilen desselben neu aufbaut).

In diesem Sinne ist der Futurismus (A I) auf die Besetzungsintensitäten (X, 285) - ihre Verschiebung und Verdichtung - konzentriert, wogegen sich A II auf die Besetzungsinhalte und ihre Neukonfiguration orientiert. Der Witzeffekt von A I, der mit den primären ästhetischen V-Effekten (und diese mit den künstlerischen) gleichgesetzt wird, reduziert sich darauf, daß im Rahmen des Systems des Bw und Vbw "ein Primärvorgang sich an Elementen des Systems Vbw abspielen darf" (X, 286), wo er üblicherweise (aus der Sicht des Bewußtseins) nicht hingehört. Wesentlich ist hier nicht der Inhalt der Besetzung, sondern die Beweglichkeit der Besetzung, die typisch für alle Primärprozesse im Unbewußten ist (X, 286). Diese Beweglichkeit als solche kennzeichnet auch die Wortkunst der Avantgarde: Der Sekundärprozeß wird in der Kunst (bzw. beim Witz) zeitweilig außer Kraft gesetzt, die "Zensur" läßt nach und ermöglicht die Dominanz der Primärprozesse.¹⁰⁰

Die Gleichsetzung bzw. Korrelierung von psychologischen Primärvorgängen (Verdichtung und Verschiebung) mit den konstitutiven poetisch-rhetorischen Figuren (bzw. linguistischen Achsen) der *Metapher* bzw. *Metonymie* bildet den eigentlichen Ansatzpunkt für die postfreudianische Synthese von psychoanalytischer und struktural-linguistischer bzw. semiotischer Sprachtheorie. Eine Interpretation des Ub nach dem Typus der "Rede" (*parole*) würde demnach dem psychopoetischen Typen I und II (Symbolismus) analog entsprechen (diese Analogie meint auch eine thematisch-motivische Determination der psychomythischen Texte durch das kollektive Ub), wogegen der Typus III eine Homologie zwischen Sprache und Ub bzw. Wortkunst und Kode herstellt. Das Modell J. Lacans führt freilich direkt zu einer Auflösung des Subjektbegriffs (vgl. Goepfert 1973, 91ff., P. Widmer 1990, 53ff.). Zugleich postuliert Lacan das Ub als eine diskursschaffende Instanz (J. Lacan 1966, 223), wobei es freilich an die Strukturgesetze des "Symbolischen" gebunden ist. Diese sind aber nicht inhaltlich-thematische Festlegungen, sondern primäre Strukturgesetze (Metaphorik und Metonymik, vgl. J. Lacan 1966, 799f; vgl. auch W. Schönau 1990, 15ff.), die - ebenso wie in der Wortkunst - die Determination von Signifikant > Signifikat aufheben, die Signifikanten autonom setzen. In diesem Sinne betrachtet Lacan die Rede des Patienten wie eine dichterische Rede (Goepfert, 108, 123f.; vgl. auch L. Navratil 1977, 120ff. zum "poetischen Charakter" der Psychose).

Die Metaphorik und Metonymik ermöglicht jene Autonomie des "signifiants" gegenüber dem "signifié", wodurch die Rede des Ub eben jenen semantischen Mehrwert schafft, der zu einer Analyse provoziert (zur Metonymie und Metapher als Stilfiguren des Unbewußten bei Lacan vgl. P. Widmer 1990, 72ff.). Typologisch wesentlich ist der von Lacan anerkannte Primat des Metonymischen (über das Metaphorische):¹⁰¹ Die "vor-metaphorische Metonymie zeigt sich auch bei Psychotikern" oder in der Kindersprache - und gilt typologisch auch für die archaische Avantgarde, deren Präferenz für das Metonymische vielfach beobachtet wurde (R. Jakobson). In diesem totalen Metonymismus sind Wort und Sache, innen und außen noch oder wieder völlig verschmolzen.

Während im Falle der Metapher das Symptom ein verlorengegangenes Verdrängtes substituiert, wird im Falle der Metonymie der Triebwunsch sprachlich artikuliert (in der Vermittlung einer ganzen Reihe von "signifiants" linear bzw. kontextuell; vgl. Lacan, II, 44), in eine Kette von Wünschen integriert. Im Falle des Symptoms soll die präöipale Situation der imaginativen Ureinheit restituiert werden, im Falle der Metonymik des Wunsches geht es um die Projektion einer fiktionalen (Wunsch-)Welt (vgl. J. Lacan, II, *ibid.*, zur Metonymik des "Begehrens"). Für Lacan ist der Phallus der totale Signifikant (ohne Signifikat), der das Buchstäbliche an die Stelle des Unsagbaren setzt (P. Widmer 1990, 70f.).

Der futuristische Asyntaktismus entspricht der Zeit- und Richtungslosigkeit des Unbewußten ebenso wie seiner Mittelpunktlosigkeit, dem Fehlen der Perspektivierung. Das Ub hat (so auch Jung) kein Zentrum - im Gegensatz zum Zentralismus und zur Fokussiertheit des Bw, das sich als Position gegenüber der Um- und Außenwelt aufbaut. Die Zeitlosigkeit des Ub ("Jenseits des Lustprinzips", XIII, 28) und damit das Fehlen der Sukzessivität gestattet die erwähnte

Beweglichkeit der Besetzungen, die sich gewissermaßen in einem semantischen Raum nach den Primärprozessen verteilen.¹⁰²

Wenn für den Futurismus (A I) die Aufhebung von Kontrolle (durch das Realitätsprinzip) und Zensur das Ästhetische (und somit Künstlerische) gewissermaßen automatisch provoziert, also die Regression bzw. der im Normalfall als "Erniedrigung" (X, 287) betrachtete Abbau eines höheren Bewußtseinszustandes *p o s i t i v* umgedeutet wird, erfährt der Regressionsakt im Archaismus bzw. Neoprimitivismus (A II) eine semantisch-mythische Fundierung, er wird als Prozeß modellhaft vorgeführt und in seinen Ergebnissen - vor dem Hintergrund des rational-rezenten Bw und Über-Ich - reflektierbar.

Wesentlich sind Freuds Hinweise auf den "Verkehr beider Systeme" - also des Ub und Vbw bzw. Bw (X, 288f.)¹⁰³, ein Vorgang, der mit der Interferenz zwischen poetisch-wortkünstlerischen und narrativ-diskursiven Werkebenen in der Literatur vergleichbar wäre. Denn erst aus dem Zusammenwirken beider Systeme hier wie dort entwickelt sich die Gesamtheit des psychischen bzw. künstlerischen Systems.

Die Ziel- und Zeitlosigkeit - also Ungerichtetheit - des Ub manifestiert sich auch in den "Sprachveränderungen in der Schizophrenie" (X, 295ff.), also in der Psychotik, die aus der Sicht des Normalen als "geziert" und desorganisiert erscheinen. Das Paradigmatische des Ub wird *a l s* Syntagmatik bzw. Textualität präsentiert, das Primäre *a l s* Sekundäres: "Bei der Schizophrenie werden die Worte demselben Prozeß unterworfen, der aus den latenten Traumgedanken die Traumbilder macht, den wir den psychischen Primärvorgang geheißen haben. Sie werden verdichtet und übertragen einander ihre Besetzungen restlos durch Verschiebung; der Prozeß kann so weit gehen, daß ein einziges, durch mehrfache Beziehungen dazu geeignetes Wort die Vertretung einer ganzen Gedankenkette übernimmt." (X, 297-298)

Hier liegt nun auch der Hauptunterschied zwischen Neurotik und Psychotik, was die *V e r s p r a c h l i c h u n g* anlangt: Während in der Neurotik heterogene Pragmateme und Situateme (also ganze Kommunikationsklischees) gegeneinander ausgespielt werden - sodaß im Extremfall kommunikative Redundanz entsteht - werden in der schizophrenen Ersatzbildung bzw. im Traum die Relationen von Zeichen und Realie pervertiert bzw. umgebaut: "Gelegentlich behandelt die Traumarbeit die Worte wie die Dinge und schafft dann sehr ähnliche 'schizophrene' Reden oder Wortneubildungen." (ibid.). Wenn Freud hier vom "Überwiegen der Wortbeziehung über die Sachbeziehung" spricht (X, 299-300), so widerspricht das nicht der oben erwähnten Definition des Ub (und damit typologisch der Psychotik und der Wortkunst) als jener Sphäre, wo die Objektvorstellungen über die Wortvorstellungen dominieren: Wesentlich ist hier die Tatsache, daß die Worte wie Sachen einer Außenwelt behandelt werden, die

es nicht gibt (d.h. die unter keiner Realitätskontrolle steht) und damit auch das "Überwiegen der Wortbeziehung über die Sachbeziehung" erklärbar wird.

Die nachfolgende Definition Freuds deckt sich nun völlig mit dem Äquivalenz-Prinzip Jakobsons (bzw. dem futuristisch-formalistischen) K a l a u e r -Prinzip, das in der Wortkunst, im Witz, im Ub, im Traum und eben auch in der Psychotik über das Realitätsprinzip triumphiert: "Die Gleichheit des sprachlichen Ausdrucks, nicht die Ähnlichkeit der bezeichneten Dinge, hat den Ersatz vorgeschrieben. Wo die beiden - Wort und Ding - sich nicht decken, weicht die schizophrene Ersatzbildung von der bei den Übertragungsneurosen ab." (X, 299-300)

Der Verlust der O b j e k t b e s e t z u n g in der Schizophrenie bzw. Psychotik meint also die Lösung von jenen Referenzen, die in der Normalität des Systems Bw-W dominiert: Die Referenzfunktion wird gelöscht, die ursprüngliche "Besetzung der Wortvorstellungen der Objekte" wird aber "festgehalten" (X, 300). Wir haben hier so etwas wie eine pervertierte Sublimierung vor uns (v.a. in der Neurotik), die ja auch die Inhalte und Objekte der Triebe frei austauscht (niedrige gegen höhere): Hier im Regreß - also einer De-Sublimierung - werden die kontrollierten, zensurierten Real- und Normalbeziehungen ersetzt: Indem die Worte wie Sachen fungieren, werden die "bewußten Objektvorstellungen" (also die Gegenstandswelt des Bewußtseins und seines Wahrnehmungssystems) "in die Wortvorstellung und in die Sachvorstellung" zerlegt, die "in der Besetzung, wenn nicht der direkten Sacherinnerungsbilder, doch entfernterer und von ihnen abgeleiteter Erinnerungsspuren besteht." (X, 300). Daraus resultiert folgende, für die Freudsche Sprachtheorie zentrale Definition:

"..[Bewußte und unbewußte Vorstellungen] sind nicht verschiedene N i e - d e r s c h r i f t e n [sic!] desselben Inhalts an verschiedenen psychischen Orten [...] sondern die bewußte Vorstellung umfaßt die Sachvorstellung plus der zugehörigen Wortvorstellung, die unbewußte ist die Sachvorstellung allein. Das System *Ubw* enthält die Sachbesetzungen der Objekte, die ersten und eigentlichen Objektbesetzungen; das System *Vbw* entsteht, indem diese Sachvorstellungen durch die Verknüpfung mit den ihr entsprechenden Wortvorstellungen überbesetzt wird. Solche Überbesetzungen [...] sind es, welche eine höhere psychische Organisation herbeiführen und die Ablösung des Primärvorganges durch den im *Vbw* herrschenden Sekundärvorgang ermöglichen." (X, 300).

Im Komplex P s y c h o t i k - T r a u m - W o r t k u n s t wird also ein mehr oder weniger radikaler Prozeß der Ersetzung von Zeichenhaftigkeit und Dinghaftigkeit (Wort- und Sachvorstellungen) vollzogen, während in der Neurotik das Übersetzungsproblem vorherrscht: "Die Übersetzung in Worte, welche mit dem Objekt verknüpft bleiben wollen" wird vermieden, "die nicht in Worte gefaßte Vorstellung oder der nicht überbesetzte psychische Akt bleibt dann im *Ubw* als verdrängt zurück" (X, 300, 301).

Es ist bezeichnend für den positivistischen Realismus Freuds, daß er die Denkvorgänge ebenso wie die Sprachprozesse als "Reste von Wortwahrnehmungen" deutet (X, 301), die ihrerseits Sinneswahrnehmungen entstammen. Wenn die Dichter der Moderne ein eigenes künstlerisches "S p r a c h d e n k e n" postulierten,¹⁰⁴ meinten sie nicht jene abstrakten, der Sprache ebenso wie den Sachen entrückten "Denkvorgänge", sondern deren Revitalisierung im Jungbrunnen der Wort- und Sachvorstellungen: Das Denken wird - wie im Ub und Traum - regressiv imaginisiert und verbalisiert, verdinglicht, deabstrahiert, denn "das Denken geht in Systemen vor sich, die von den ursprünglichen Wahrnehmungsresten so weit entfernt sind, daß sie von deren Qualitäten nichts mehr erhalten haben und zum Bewußtwerden einer Verstärkung durch neue Qualitäten bedürfen." (X, 301)

Ein entsprechender Prozeß wird auch in der Wortkunst realisiert, in der auch die abstraktesten "Relationen zwischen den Objektvorstellungen" (ibid.) verbalisiert werden können. Die Verbalisierung dient in der Psychotik der Ersetzung, in der Neurotik der Verdrängung (X, 301), um eine Bewußtwerdung zu verhindern (und das geschieht eben auch durch sprachliche Verwirrspiele). Die Intensivierung der Wortvorstellungen gegenüber den Objektvorstellungen im Falle der Psychotik bedeutet also eine Loslösung der Wort-Dinge von den normalen Gegenständen der Tagwelt, die ja als ganze verworfen wird.

"Wenn diese Flucht bei der Schizophrenie in der Einziehung der Triebbesetzung von den Stellen besteht, welche die unbewußte Objektvorstellung repräsentieren, so mag es befremdlich erscheinen, daß der dem System Vbw angehörige Teil derselben Objektvorstellung - die ihr entsprechenden Wortvorstellungen - vielmehr eine intensivere Besetzung erfahren sollen. Man könnte eher erwarten, daß die Wortvorstellung als der vorbewußte Anteil den ersten Stoß der Verdrängung auszuhalten hat, und daß sie ganz und gar unbesetzbar wird, nachdem sich die Verdrängung bis zu den unbewußten Sachvorstellungen fortgesetzt hat. Die Besetzung der Wortvorstellungen gehört nicht zum Verdrängungsakt, sondern stellt den ersten der Herstellungs- und Heilungsversuche dar, welche das klinische Bild der Schizophrenie so auffällig beherrschen. Diese Bemühungen wollen die verlorenen Objekte wieder gewinnen, und es mag wohl sein, daß sie in dieser Absicht den Weg zum Objekt über den Wortanteil desselben einschlagen, wobei sie sich aber dann mit den Worten an Stelle der Dinge begnügen müssen" (Freud X, 302; vgl. auch G. Jappe 1971, 67ff., 81ff.). Ort der Verbalisierung ist das Vorbewußte, wo - wie im Bewußtsein - die Sekundärprozesse dominieren - und zwar in folgenden Akten: 1. Benennen bzw. Namengebung von Gedankenelementen, 2. Vergleichen und Differenzieren, 3. Zeitlichkeit und 4. Modalität bzw. Optativ (Ch. Balkanyj 1964; zit. bei: G. Jappe 1971, 88f.).

"Unsere seelische Tätigkeit bewegt sich ja ganz allgemein in zwei entgegengesetzten Verlaufsrichtungen, entweder von den Trieben her durch das System

des Ubw zur bewußten Denkarbeit, oder auf Anregung von außen durch das System des Bw und Vbw bis zu den ubw Besetzungen des Ichs und der Objekte. Dieser zweite Weg muß trotz der vorgefallenen Verdrängung passierbar bleiben und steht den Bemühungen der Neurose, ihre Objekte wieder zu gewinnen, ein Stück weit offen." (X, 302)

Diese partielle Durchlässigkeit ist im Falle der Psychotik verlegt bzw. vermieden - und eben darin besteht ihre Radikalität und - aus der Sicht Freuds - Behandlungsunfähigkeit. Frappierend ist aber folgender Satz im selben hier untersuchten Sinnzusammenhang:

"Wenn wir abstrakt denken, sind wir in Gefahr, die Beziehungen der Worte zu den unbewußten Sachvorstellungen zu vernachlässigen, und es ist nicht zu verleugnen, daß unser Philosophieren dann eine unerwünschte Ähnlichkeit in Ausdruck und Inhalt mit der Arbeitsweise der Schizophrenen gewinnt. Andererseits kann man von der Denkweise der Schizophrenen die Charakteristik versuchen, sie behandeln konkrete Dinge, als ob sie abstrakte wären" (X, 302-303).

Hierher gehört die von Leo Navratil beobachtete auffällige "Kasuistik" der **schizophrenen Rede** (L. Navratil 1966, 9f.), also eine Störung, die in der Hyperkorrektheit der Syntax und der Argumentation liegt ("Stelzensprache", *ibid.*, 54), während gleichzeitig die pragmatische Flexibilität der Rede teilweise oder völlig abhanden gekommen ist. Die Sprechfähigkeit verselbständigt sich (*ibid.*, 44), "Assoziationen und Perseverationen" bestimmen den Redefluß, während gleichzeitig eine "Leere des Bewußtseins herrscht" (*ibid.*). Diese Automatisierung der Sprechakte, also die "Verbigeration" (*ibid.*, 49) als Zwangshandlung des Schizophrenen schafft eine Ähnlichkeit zum "archaisch-primitiven Denken", in dem gleichfalls sprachliche Stereotypen vorzuherrschen scheinen, die in der konkreten Poesie der Avantgarde zur Demonstration der autonomen Signifikanten dienen konnte. Die Tendenz zur Bildung von Neologismen und sinnleeren Ausdrücken (*ibid.*, 56) verbindet schizophrene und abstrakt-poetische Rede. Bei Lacan sind all diese semantisch-rhetorischen Figuren "Mechanismen des Unbewußten" - Periphrase, Hyperbaton, Ellipse, Antizipation, Katachrese etc. (Lacan, II, 47)

Der Zusammenhang zwischen dadaistischen **Lautgedichten** und der ekstatischen Rede der religiösen Glossolaliker (L. Navratil, 56ff.) wurde schon in den futuristischen Manifesten (und vorher in A. Belyjs "Glossolalie"-Theorie) postuliert (die Rede ist dort von den sektantischen Glossolalien; vgl. dazu im selben Jahr O. Pfister, *Die psychologische Enträtselung der religiösen Glossolalie und der automatischen Kryptographie*, Wien 1912; in Rußland rezipiert wurde auch die Schrift von R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, Leipzig-Berlin 1923² vgl. dazu L. Navratil, *ibid.*, 61). Die Neophasie (*ibid.*, 62) bzw. der partielle oder totale Neologismus (bis hin zur Erfindung neuer Sprachcodes) läßt sich also sowohl bei Schizophrenen als auch in der Avantgarde-Poetik beobachten, wobei die gemeinsame regressive Tendenz unverkennbar ist ("gestaute sexuelle Libido flutet in infantile Bahnen zurück", *ibid.*). E. Kris spricht hier von einer "kontrollierten Regression" (E. Kris [1953], 1977). Die Verbindung von Glossolalie und religiösem Wahn (Verkündigung einer neuen Weltreligion) verweist auf

das symbolistische Glossolalie-Modell, wogegen die schizophrene Tendenz der Propagierung eines neuen Weltsystems im Futurismus ästhetisiert erscheint.

Auffällige Ähnlichkeit mit der im Futurismus herrschenden Vorliebe für die Präsentation nackter Paradigmata (als Syntagmata - vgl. Chlebnikovs verbale und mathematische Paradigmata) ist die bei Schizophrenen zu beobachtende Vorliebe für unendliche Berechnungen, schematische Aufzeichnungen und lange Listen (vgl. das Beispiel bei L. Navratil, *ibid.*, 73f.). Navratils Versuch, eine Art Rhetorik der schizophrenen Rede zusammenzufassen (*ibid.*, 124) vereinigt im Grunde alle wesentlichen Verfahren der modernen, besonders der futuristischen Poetik - von den Deviationen auf der Ebene der Interpunktion- und Rechtschreibung über die Vorliebe für Figurengedichte (Lettrismus), verfremdete Metaphern- und Metonymien bis hin zur Entfaltung ("razvertyvanie") semantischer Figuren.¹⁰⁵ Im Vordergrund stehen in der schizophrenen und avantgardistischen Poetik ein ausgesprochener "Formalismus, Deformation und Symbolismus bzw. Metaphorismus", die Bevorzugung des "Artifiziellen, Gemachten, Konstruierten", denn "die Grundstörung der Schizophrenie betrifft ja nicht die Vernunft, sondern die Integration von Emotion, Intellekt und Psychomotorium" (*ibid.*, 135) in den jeweils herrschenden pragmatischen und kommunikativen Kontext.

Dies bedeutet letztlich, daß zwischen dem philosophischen *Sprach-Denken* und dem psychotischen eben jene Homologie herrscht, wie sie Jahrzehnte später Claude Lévi-Strauss für das wissenschaftliche und archaische Denken postulieren sollte.

Das Verhältnis von Wort- und Sachvorstellungen im Traum und in der psychotischen Halluzination (Wachtraum) ebenso wie in der poetisch-künstlerischen (der Wortkunst) wird also grundlegend reorganisiert: Die abstraktesten Gedanken (Traumgedanken wie Gedanken des philosophischen und auch künstlerischen Denkens) erfahren eine Visualisierung: "...dabei werden Gedanken in - vorwiegend visuelle - Bilder umgesetzt, also Wortvorstellungen auf die ihnen entsprechenden Sachvorstellungen zurückgeführt, im ganzen so, als ob eine Rücksicht auf Darstellbarkeit den Prozeß beherrschen würde." (Freud, "Metapsychologische Ergänzungen zur Traumlehre" (X, 417).

J. Lacan spricht im Anschluß an Freud von der *Hieroglyphik* der "Buchstaben des Unbewußten", ihrer "Verzifferung" (Lacan, II, 10, 34f.), die auf der semantischen Ebene in der zu findenden Buchstäblichkeit der Signifikanten wiederkehrt. Das im Traum und in der unbewußten Substruktur der Rede auftretende "Gleiten des Signifikats unter dem Signifikanten" ist das Produkt einer Entstellung ("transposition" - Lacan, II, 36), wogegen die Verdichtung die "Übertragungsstruktur des Signifikanten" sichtbar macht.

Indem die Wortvorstellungen sich emanzipiert haben aus dem Realitätsprinzip und seiner Unterjochung des Verbalen, Zeichenhaften unter der Objektive, das ja im Grunde immateriell, idealistisch ist, "werden sie wie Sachvorstellungen behan-

delt und unterliegen an sich den Einflüssen der Verdichtung und Verschiebung" (X, 418-419), d.h. den Primärprozessen des Ub.

Der Unterschied zwischen *Traumarbeit* und Schizophrenie bzw. zwischen dem Unbewußten (als Traum) und der Psychotik (als vom Ich initiiertem Akt) besteht nun darin, daß "in der Schizophrenie die Worte selbst, in denen der vorbewußte Gedanke ausgedrückt war, Gegenstand der Bearbeitung durch den Primärvorgang" werden (X, 419), wogegen es "im Traume [...] nicht die Worte, sondern die Sachvorstellungen" sind, "auf welche die Worte zurückgeführt werden. Der Traum kennt eine topische Regression, die Schizophrenie nicht. Beim Traum ist der Verkehr zwischen (vbw) Wortbesetzungen und (ubw) Sachbesetzungen frei; für die Schizophrenie bleibt charakteristisch, daß er abgesperrt ist." (X, 419)

Für die Typologie der Wortkunst läßt sich sagen, daß hier beide Prozesse simultan möglich sind, also die Behandlung der Wort- und der Sachvorstellungen mit den Prinzipien des Ub - also der Primärprozesse. Für Freud ist also die Anormalität der *Traumarbeit* weniger radikal wie jene der Psychotik, da dort das Geschehen weitgehend beschränkt ist auf die "Vorbereitung zur Sachregression" (X, 420), die in der Psychotik voll dominiert. Im ersten Fall gibt es noch ein Restbewußtsein der Fiktionalität, des Als-Ob der Regression, im zweiten Fall nicht mehr. Dem Traum geht es schließlich um die Energetik der Wunscherfüllung und nicht um die Ersetzung der objektiven Realität durch eine phantasierte: der Traum ist also effektorientiert, der psychotische Zustand "ontologisch".

"Die Vollendung des Traumvorganges liegt darin, daß der regressiv verwandelte, zu einer Wunschphantasie umgearbeitete Gedankeninhalt als sinnliche Wahrnehmung bewußt wird, wobei er die sekundäre Bearbeitung erfährt, welcher jeder Wahrnehmungsinhalt unterliegt." (X, 420).

Die halluzinatorische Wunschpsychose findet gewissermaßen am hellichten Tage statt - also vor dem voll erleuchteten Hintergrund der Bewußtseinsdominanz, die entthront werden soll. Die Wahrnehmungskontrolle, die "Realitätsprüfung" wird in der Wunschpsychose ersetzt durch den "Realitätsglauben" der Halluzination (X, 421f.). In diesem Sinne steht das Realitätsprinzip, das vom System Bw-W repräsentiert wird, dem "real Psychischen" gegenüber, als welches Freud das Ub bezeichnet: Dieses teilt mit der Realität der Außenwelt seine Unzugänglichkeit durch das Bw bzw. die Sinnesorgane (X, 617-18).

Die in der *Traumdeutung* (Freud II/III, 183ff.) analysierten Primärakte (Verschiebung und Verdichtung) bilden für die Analyse jene Grammatik, die in der Sphäre der latenten Traum Inhalte herrscht, wogegen die manifesten Traum Inhalte das Produkt ihrer Deformation - in Hinblick auf die Sekundärprozesse - darstellen (II/III, 140; vgl. auch G. Jappe 1971, 35ff.). Bei einem Vergleich von Primärakten und poetologischen Regeln der Wortkunst soll nicht übersehen

werden, daß Freud in den Kategorien energetischer Besetzung (und ihrer Beweglichkeit, Akzentverlagerung) denkt - und nicht im Rahmen einer poetischen Semantik, in der die Verschiebung der Metonymik ("sdvig"), die Verdichtung der Metaphorik entsprechen würde (vgl. auch II/III, 344).¹⁰⁶ Daher strebt "der Primärvorgang nach Abfuhr der Erregung, um mit der so gesammelten Erregungsgröße eine Wahrnehmungsidentität herzustellen; der Sekundärvorgang hat diese Absicht verlassen und an ihrer statt die andere aufgenommen, eine Denkidentität zu erzielen." (II/III, 607f.) Übertragen auf die poetische Funktion würde dies wiederum bedeuten, daß hier die Wahrnehmungsidentität als Denkidentität interpretiert wird.

Wenn für Freud "Traumgedanken und Trauminhalt vor uns liegen wie zwei Darstellungen desselben Inhalts in zwei verschiedenen Sprachen" (II/III, 283), dann wäre für den poetischen Text und seine Wirksamkeit die Simultaneität beider Sprachen, die permanente "interne Umkodierung" (Ju.M. Lotman)¹⁰⁷ die Regel. Auch Freud spricht in diesem Zusammenhang mehrfach von "Original" (= die Traumgedanken) und "Übersetzung" (Trauminhalt); der Trauminhalt ist "gleichsam in einer Bilderschrift gegeben, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind (II/III 284): "Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bilderwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte." (ibid.). Dieser fundamentalsemiotische Ansatz wird von Freud freilich nur allegorisch eingesetzt, um das Wesen der manifesten Trauminhalte als eine Art "Rebus" (also Bilderversteckrätsel) für die Analyse deutlich zu machen. Wesentlich ist jedenfalls, daß er eine analog-genetische Deutung der manifesten Bilder (wie sie ja auch Jung und die Traumbücher geben) radikal ablehnt und eben von der Rebus-Funktion der Bilder (als *Z e i c h e n - s p r a c h e*) spricht. Hier ist "jedes Bild durch eine Silbe oder ein Wort zu ersetzen, das nach irgendwelcher Beziehung durch das Bild darstellbar ist" (ibid.). Eben diese Bildvorstellung dominiert auch in der Avantgarde (Kubofuturismus, Abstraktionismus, Formalismus), die gleichfalls eine allegorisch-thematische Bildhermeneutik ablehnte und eine präsemiotische bevorzugte. "Unsere Vorgänger auf dem Gebiet der Traumdeutung haben den Fehler begangen, den Rebus als zeichnerische Komposition zu beurteilen. Als solche erschien sie ihnen unsinnig und wertlos" (ibid.), weil sie die Einwirkung der Primärakte nicht erkennen konnten. Es wurden die Träume also mit der Sprache des Bewußtseins gelesen, wodurch eine pseudo-irrationale Deutung mit magischen, religiösen bzw. metaphysischen Ansprüchen produziert wurde.

Die Überdeterminiertheit eines jeden Elements des Traumes, seine lakonische Knappheit als Produkt der Verdichtungsarbeit (II/III, 284ff.) ist ein weiterer Faktor der Übereinstimmung mit dem Poetischen. Alles ist bedeutungshaft bzw. vieldeutig dadurch, daß "die einzelnen Traumgedanken durch mehrere Elemente vertreten sein können" (II/III, 290) (= Prinzip der Synonymie), während umgekehrt "von einem Element des Traums der Assoziationsweg zu mehreren Traumgedanken führen kann" (= Prinzip der Homonymie).

Ausgehend von der Struktur der Primärakte postuliert Freud eine *H o m o - l o g i e* zwischen Traum, Paranoia (also Psychotik), Witz und Kindersprache (II/III, 309), wo gleichfalls "die Worte wie Objekte behandelt werden, aber auch neue und artifizielle Wortfügungen erfunden werden". Das ganze "Gebiet des Wortwitzes wird der Traumarbeit dienstbar gemacht" (II/III, 346) - also vor allem die Kalauer und die Technik des Wörtlichnehmens, die ja auch in der Traumanalyse eingesetzt wird (II/III, 348ff.). Auffällig ist hier die Übereinstimmung des analytischen Instruments mit seinem Objekt - ein Phänomen, das auch auf die Kunstanalytik zutrifft (II/III, 404; vgl. dazu J. Starobinski 1973, 20).

Das Prinzip der "*W ö r t l i c h k e i t*" dominiert also in allen Bereichen dieses psychopoetischen Komplexes, für die Freud an andere Stelle (vgl. "Totem und Tabu", IX, 93ff.) auch eine mythopoetische Fundierung liefert - nämlich "Sprachgebrauch, Aberglaube und Sitte, Folklore, Mythen, Sagen, Redensarten und Spruchweisheit" (II/III, 352, 356, 411ff.). Somit wird die Parömiologie und die Realisierungstechnik als Grundtechnik dieses psychopoetischen Typus III etabliert. Ein schönes Beispiel für die Witzigkeit der analytischen- und psychopoetischen Technik des Wörtlichnehmens liefert Freud in diesem Zusammenhang gleich selbst nach: "Es gibt Träume von Landschaften oder Örtlichkeiten, bei denen im Traume noch die Sicherheit betont wird: Da war ich schon einmal. Dieses 'déjà vu' hat aber im Traum eine besondere Bedeutung. Diese Örtlichkeit ist dann immer das Genitale der Mutter; in der Tat kann man von keiner anderen mit solcher Sicherheit behaupten, daß man 'dort schon einmal war'." (II/III, 404)

Wenn durch die *V e r d i c h t u n g s a r b e i t* im Traum (bzw. in diesem psychopoetischen Typus I) ein Element für gleich mehrere Traumgedanken steht (wodurch eben die Knappheit und Dichte der Texte dieses Typus entsteht), werden in der Verschiebungsarbeit (II/III, 310ff.) "Wertigkeiten psychischer Besetzung" verlagert - bis hin zu einem völligen Weglassen wesentlicher Inhalte, die im Traum oft gar nicht vertreten sein müssen (ibid.). Freud geht es also auch hier um die Wertzuordnungen und Intensitäten (Interesse) - und nicht um eine statische Semantik: "Bei der Traumbildung können diese wesentlichen, mit intensivem Interesse betonten Elemente nun so behandelt werden, als ob sie minderwertig wären, und an ihre Stelle treten im Traum mehrere Elemente, die in den Traumgedanken sicherlich minderwertig waren" (II/III, 311-12). Freud beschreibt bei der Verschiebungsarbeit also Verlagerungen in der Werthierarchie, wodurch "einerseits psychisch hochwertige Elemente ihrer Intensität entkleidet [werden]" und andererseits auf dem Wege der Überdeterminierung aus minderwertigen neue Wertigkeiten" aufgebaut werden, "die dann in den Trauminhalt gelangen" (II/III, 313).

Für die *T r a u m a r b e i t* ist es die Zensur (als innerpsychische Abwehr), durch die alle Verschiebungs- und Verdichtungsprozesse ausgelöst wird: Ziel ist also die Entstellung des Traumwunsches, um ihn gegen alle Widerstände sichtbar

und erfahrbar zu machen. In der Kunst wirkt die *Zensur* nur indirekt und vermittelt auf die poetischen Prozesse, deren Quelle bzw. Ziel nicht primär das Unterlaufen einer Verbotsapparatur ist (also etwa kulturelle, literarische Normen und Konventionen), sondern die Freisetzung der Beweglichkeit, wie sie die Primärakte bieten: "Es muß am psychischen Material liegen, in dem der Traum gearbeitet ist, wenn ihm diese Ausdrucksfähigkeit [der logischen Relationen] abgeht. In einer ähnlichen Beschränkung befinden sich ja die darstellenden Künste, Malerei und Plastik im Vergleich zur Poesie, die sich der Rede bedienen kann.." (II/III, 317).

Einige Ansätze für die Struktur oder Grammatik dieses *Traumdenkens* (analog zum Sprachdenken der Wortkunst) bietet Freud in seiner Traumdeutung: etwa die Ersetzung der logischen Zusammenhänge durch "Gleichzeitigkeit", die ja auch in der Malerei konstitutiv ist (II/III, 319), die Darstellung von Kausalbeziehungen im Traum durch ein Nacheinander (321), die Ersetzung des Entweder-Oder durch "und" (322) und die Neutralisierung aller Gegensätze und Widersprüche durch bloßes Weglassen des "Nein" (323).

✓ 3.3. Futuristisches Sprachdenken ("kalamburizm") und Freuds Konzeption der Traum-und Witzsprache

Die *Kalauer*-Theorie des frühen Formalismus¹⁰⁸ knüpft unmittelbar an die Theorie der "zaum"-Sprache der Futuristen an. Da die Definition der Kalauer-Verfahren "morphologisch" und noch nicht funktional erfolgt, bleibt der Unterschied zwischen den Kalauer-Realisierungen in lyrischen und in prosaischen Genres ebenso unbeachtet wie zwischen seinem transitivem Einsatz (im Wortwitz der "praktischen Rede") und seiner ästhetischem bzw. poetischen Verwendung. Šklovskij reduziert alle Kalauer-Verfahren auf das V-Prinzip des "пересечение двух семантических / смысловых плоскостей на одном знаке (слове) [...] Факт однозначения является только фактом однозвучания. Мы видим принудительность стягивания двух рядов. Поэтому каламбур смешон..." (Šklovskij 1925, 46)

Jede Verschiebung oder Überschneidung "semantischer Ebenen" hat - mit oder ohne Determination durch Parallelismen auf der phonetisch-rhythmischen Ebene - komische Effekte zur Folge, die identisch sind mit den primären V-Effekten. Hier stoßen wir auf verblüffende methodologische und terminologische Analogien zwischen der formalistischen Kalauer-Theorie (bzw. allgemein der Theorie des Komischen) und der *Witz*-Theorie Freuds:¹⁰⁹ Seine Definition der konstitutiven Verfahren des Sprachwitzes als "Verdichtung" und "Verschiebung" entsprechen ganz klar den formalistischen Begriffen des "sdvig" und der Ersetzung bzw. Periphrase ("inoskazanie"). Freuds Interpretation des Lachens als Akt der *Befreiung* entspricht durchaus der futuristisch-formalistischen

Auffassung der primären V-Effekte als entautomatisierende, sensibilisierende, vitalisierende Befreiung aus dem pragmatischen Kontext und seinen Normen. Nach Freud entspringen die "Sprachspiele der Erwachsenen... der Auflehnung gegen den anerzogenen Denk- und Realitätszwang" (Freud VI, 141), der Lustgewinn des gesellschaftlich-moralischen *T a b u - B r u c h s* ist im Freudismus ebensowenig hinterfragbar wie im frühen Formalismus der Lustgewinn durch den ästhetisch-sprachlichen *N o r m - B r u c h*, der verbunden ist mit einem Bruch der empirisch-rationalen und gesellschaftlichen Konventionalität.

Die von Freud konstatierte Rückkehr in den *i n f a n t i l e n* Bewußtseinszustand (durch den Witz) entspricht den neo-primitiven, naivistischen Wurzeln der formalistischen *R e d u k t i o n* auf das "kindliche (Neu-)Sehen" und auf primitive Denkstrukturen, in denen formale Analogie-Schlüsse ("formale Parallelismen") als genetisch-kausative Zusammenhänge ("psychologischer, semantischer Parallelismus") interpretiert werden: So beginnt die "Psychogenese des Witzes" (Freud VI, 144) ebenso wie die avantgardistische Kunst(-Theorie) der 10er Jahre mit den "spielenden *E x p e r i m e n t e n* des Kindes mit der Sprache" (ibid.). Die Technik des untendenziösen Sprachwitzes bzw. Wortspiels in der Alltagssprache determiniert (wie der Kalauer bzw. die poetische Etymologie) das *S u j e t* vom "Wortklang" bzw. den "semantischen Verschiebungen" her - im Gegensatz zum tendenziösen Witz, dessen Sprachverfahren dem *Sujet* dienen bzw. einer "Pointe", die aus der *Sujet*-Entschlüsselung ("razgadka") resultiert. In wörtlicher Übereinstimmung mit der futuristisch /formalistischen Formel "установка на звук производит сдвиг смысла" (Kručenyč, *Sdvigologija*, 16 und 27) spricht Freud von der Ausrichtung der psychischen Einstellung auf den Wortklang anstatt auf den Sinn des Wortes": Durch die Reduktion der Aufmerksamkeit auf den Wortklang erfolgt eine große "Erleichterung der psychischen Arbeit", da die "Klangvorstellungen leichter zu assoziieren sind als die Wortbedeutungen: Kranke z.B. bedienen sich der *ä u ß e r e n* statt der *i n n e r e n* Assoziationen der Wortstellung" (Freud VI, 133/4). Wie der Kranke bedient sich auch das *K i n d* im kalauernden Wortspiel dieser "Erleichterung", es ist noch gewohnt, die "Worte als *D i n g e* zu behandeln" und daher "hinter gleichem oder ähnlichen Wortlaut gleichen Sinn zu suchen" (ibid., 134). Dazu läuft der neoprimitivistische und kubo-futuristische "veščizm" parallel und mit diesem verbunden ein "Denken in Kalauern", das sich im Freud'schen Sinn als "Auflehnung gegen Autorität überhaupt" versteht (ibid., 114/5).

Freuds Betonung der primären "Untendenziosität" des Kalauer-Witzes mit dem Ziel, die Verfahren des Wortspiels als solche (methodologisch) zu isolieren, ist mit Šklovskijs Bestreben verwandt, die V-Verfahren (z.B. der erotischen Tabuisierung) zu ästhetisieren d.h. zunächst zu demotivieren, in ihrer Motivation als "Verführungsversuch" (Freud VI, 106) bzw. als "Exhibitionersatz" (ibid., 107) zu entblößen. Der "*W o r t l u s t g e w i n n*" (ibid., 203) des Kalauer-Witzes

entspricht dem frühen formalistischen Prinzip der Selbstwertigkeit des ästhetischen "Empfindens" ("oščuščenie"): Freuds daraus abgeleitetes Prinzip der "Ersparung geistiger bzw. psychischer E n e r g i e" widerspricht aber dem formalistischen Immanentismus, der keinerlei "Ökonomismus" (von Spencer bis Wundt) als genetische Bindung der ästhetischen Autonomie ("samovitost") zulassen möchte. Die Formalisten setzen dem Freudschen Prinzip der "Ersparung an Gedankenweg" (VI, 133/4) jenes der konstruktiven und rezeptiven "Erschwerung" ("zatrudnenie") entgegen.

Die Schlüsse jedoch, die Freud aus den Verfremdungs- und Realisierungsverfahren der Witztechnik und der Traumverschlüsselung zieht, entwickeln sich analog zum Reduktionsmodell des frühen Formalismus-Futurismus: die psychoanalytische Interpretation (Hermeneutik) des den Witzverfahren bzw. den "manifesten Trauminhalten" zugrundeliegenden ("eentlichen") Subtextes geht den Weg der **R e d u k t i o n s a n a l y s e**: Der Analytiker entschlüsselt die Verfahren des "formalen Parallelismus", d.h. er kehrt die Reduktion des Denkens auf eine vorrationale bzw. unterbewußte Denkstruktur wieder um und betrachtet die formalen Analogien (die des Kalauers, des "manifesten Trauminhalts" bzw. "Traumtextes") als Symptome eines (psycho-)logischen, realisierbaren, als zusammenhängenden Text interpretierbaren Informationskomplexes, der Rückschlüsse auf die "wahren Beweggründe" des pathologischen Verhaltens zuläßt. Diese **E n t s c h l ü s s e l u n g** des manifesten Textes (der Symptome, der Oberflächenstruktur) mithilfe der Kenntnis der Generierungsregeln (Verschiebung, Ersetzung, Kalauer etc.) vollzieht sich als methodische Umkehr der V-Verfahren - ebenso wie die Entzifferung des Subtextes im künstlerischen Kontext eine methodische Entblößung der V-Verfahren (d.h. die Aufhebung aller V-Effekte) und die Rückführung des Kunstwerks auf seine Konstruktion (des "ästhetischen Objekts" auf das "Artefakt") notwendig macht. "**R e d u k t i o n**" als psychologisches Phänomen einer Regression von entwickelten auf primäre, archaische Grundstrukturen ist hier homolog zu diesem methodisch-theoretischen Akt der "Rückführung" zu setzen. Die Konstruktionsanalyse des Witzes bringt die gleiche Verfahrensumkehr mit sich, da die Analyse von der Pointe zur Exposition zurückführt und damit jenen "Überraschungseffekt", den die reale Witz-Präsentation auslöst, "aufhebt".

Die von den Formalisten als primärer V-Prozeß verstandene Deformation vorgegebenen (realen) "Materials" kehrt in jenen Transformationsverfahren wieder, die nach Freud das "eentlich Gemeinte bzw. Gewollte" verschlüsseln und so den "Selbstverrat" verhindern sollen (Freud VI, 68f.). Ziel der Analyse des manifesten Trauminhalts (d.h. dessen, was der Patient als Trauminhalt erzählt) ist es, den "latenten Trauminhalt" zu entblößen, indem sie die "inoskazanie"-Techniken (Periphrastik, "Allegorik", "uneigentliche", "indirekte" Rede bzw. Nomination) durch eine "Isolierung des Traums in seine **B e s t a n d t e i l e** und

Verfolgung der Assoziationsfäden, die von den isolierten Elementen ausgehen", herauspräpariert und bewußt und reflektierbar macht.

Derselbe *a n a l y t i s c h e* Akt der Entschlüsselung ("razgadka") wirkt aber als Entblößung der V-Verfahren ("obnaženie") im künstlerischen Text selbst in Gestalt von *k o n s t r u k t i v e n* Verfahren (Ju. Tynjanov), da - im Gegensatz zur wissenschaftlichen Analyse - dieselbe Methodik (Zerlegung bzw. Paradigmatisierung und Neukombination bzw. Syntagmatisierung) *n i c h t* primär der Erkenntnis eines *l a t e n t e n* (Sub-)Textes dient, sondern die Entblößung der Verschlüsselung dieses Textes zum Gegenstand der Wahrnehmung erhoben wird. Während in der wissenschaftlichen (Psycho-)Analyse das Phänomenale der Konstruktion (Oberfläche) unter dem noetischen Aspekt als Symptom für etwas (z.B. unterbewußte, verdrängte Inhalte) erscheint, steht es unter dem ästhetischen Aspekt für sich selbst ein: Die dem künstlerischen Text immanente "Selbstanalyse" macht im Gegensatz zur "Traumarbeit" nie den Schritt vom "Optativ zum Präsens" (Freud), agiert aber *m e t h o d i s c h* - im Verfahren der Realisierung - nicht viel anders: Wie in der Traum- und Witzarbeit dient im künstlerischen Schaffen das Verfahren der *V e r d i c h t u n g* der "Neuverbindung von Gedanken - auf der Suche nach Gemeinsamkeiten, die nicht aus dem rationalen Bereich gewonnen werden, sondern aus dem Traumgedanken bzw. zufälligen klanglichen Ähnlichkeiten von Worten" (Freud, *ibid.*). Das Gleiche gilt für die V-Verfahren der "Verdichtung, Verschiebung und *i n d i r e k t e n* Darstellung, die sowohl Eigentümlichkeiten der Traumarbeit als auch des Witzes sind". In beiden Fällen wird ein "vorbewußter Gedanke für einen Moment der unbewußten Bearbeitung überlassen, und deren Ergebnis alsbald von der bewußten Wahrnehmung erfaßt." Unbewußte Bearbeitung wird im "manifesten" Text (des Witzes, des Traums, des Kunstwerks) so präsentiert, als wäre sie Gegenstand einer "bewußten Wahrnehmung", was jener der außertextuellen Perspektive widerspricht. Schließlich läßt sich jenes Befremden, das nach Freud an der Traumarbeit haftete, auf eben den Widerstand zurückführen, den die "innere Zensur" gegen alles "Nicht-Rationale" errichtet: Das Unterbewußte deformiert aber die Rede bzw. den Text (durch Verschiebung, Verkürzung u.a. V-Verfahren) in der Traum- bzw. Witzarbeit in der Weise, daß dieses Befremden zumindest "äußerlich" überwindbar ist und zu diesem Zweck (d.h. vom empirisch-rationalen Standpunkt aus bewußt "falsch") motiviert wird. Im ästhetischen Kontext verharret dagegen das Befremdende als autonome (für die ästhetisch Rezeption konstitutive) Qualität und "wehrt" sich gegen jede rationalisierende, pragmatische Auflösung, die die Immanenz ihrer Gültigkeit transzendiert.

Der Analytiker strebt nach Aufhebung des Befremdenden durch ein sowohl rationales, sprachliches als auch existenzielles Bewußtmachen; der Künstler erhebt das Befremdende zum ästhetischen Prinzip, indem er es bewußt und fühlbar macht. Schon der Witz "weicht im Gegensatz zum Traum den Hemmungen, der

Zensur nicht aus, sondern er besteht darauf, das Spiel mit dem Wort, den Unsinn unverändert zu erhalten" (Freud, op.cit.). Die für die Traumarbeit charakteristische "Ersetzung der inneren Assoziation (Ähnlichkeit, Kausalzusammenhang) durch die sog. "äußere" (Gleichzeitigkeit, Kontiguität im Raum, Gleichklang)" (Freud VI, 196) erhebt sowohl der (anonyme) Witzautor als auch der Dichter zum konstruktiven Prinzip, indem sie die Eigengesetzlichkeit der unbewußten Kontiguitätsassoziationen als kalkulierten V-Effekt (der "Pointe") in die Entwicklung ihres Textes bewußt (reflektierbar) einbauen - gemäß dem Prinzip, daß "im Unterbewußtsein die vom Wort ausgehenden Verbindungswege den Sachverbindungen gleichartig behandelt werden" (Freud VI, 202). Diese Modell deckt sich aber voll und ganz mit dem der Realisierung ("Sprachfakten zu Sachfakten") im Formalismus.

Dasselbe Prinzip läßt sich aber auch auf alle Verfahren der Umbenennung ("inoskazanie") übertragen, deren e r o t i s c h e V-Funktion Šklovskij schon in seinem Aufsatz "Iskusstvo, kak priem" (Texte, I, 24ff.) an die Spitze seiner V-Theorie stellt. Auch hier lassen sich verblüffende Parallelen zwischen dem Freudschen Verdrängungsverfahren der Ersetzung und Verschiebung und dem formalistischen (beabsichtigten) Nicht-Verstehens ("neponimanie") des "Neu-Sehens" ziehen. Der funktionale Unterschied beider Verfahren liegt auf der Hand: Bei Freud liegt der Zweck des "neponimanie" in einem unterbewußten Trieb nach Verdeckung, Verschleierung, kurz Verdrängung unangenehmer, angsterregender Zusammenhänge; bei Šklovskij (und den anderen Formalisten) in der Intensivierung der Erlebbarkeit bzw. "oščutimost'" des Tabu-Objekts (bzw. der Tabu-Gedanken) durch die R e t a r d a t i o n ("Stufung") seiner Präsentation und Rezeption mithilfe verschlüsselnder V-Verfahren.

Die erotische Verfremdung präsentiert das e r o t i s c h e O b j e k t maskiert und verschlüsselt nicht, um es zu verdrängen, sondern zu verstecken: Wie in der ästhetischen Verfremdung erlangt die Suche nach dem Versteckten, der Weg zur Auflösung des Rätsels ("razgadka") einen Eigenwert, der sich schwerlich an der Qualität des Gefundenen ermessen läßt - der vielmehr immanent bedeutungshaft ist und dessen Ziel (die faktische Auflösung selbst) ebenso sekundär wie austauschbar ist. Nicht anders bewerten die Formalisten die "razgadka" des Subtexts im poetischen Werk als bloßen Vorwand zur Konstituierung der Immanenz des Entschlüsselungsprozesses selbst. Das V-Prinzip des "Nichtbezeichnen des Gegenstandes mit seinem adäquaten Namen" (z.B. bei der Darstellung der Geschlechtsorgane, Šklovskij, ibid., I, 30) ebenso wie die Verfahren des verfremdende Beschreibung ("opisanie") des Geschlechtsaktes aus der V-Perspektive des "neuznavanie" ("ostranenie samogo akta", I, 28) gehen auf das universelle V-Prinzip einer "semantischen Deformation" zurück, das der Gegenstand bei seiner Dekontextierung erleidet (I, 30). Das aufklärerische Pathos dieser V-Theorie verbindet die Enthüllungpsychologie Freuds mit der Entblößungspoetik der Avantgarde und des Formalismus in den 10er und 20er Jahren.

3.4. Infantilismus und Naivismus

Im Rahmen des Archaismus bzw. Neoprimitivismus der russischen Avantgarde (A II)¹¹⁰ begegnen zwei Varianten der Literarisierung der Regression des bewußten "Sachdenkens" in ein vor- und unbewußtes Sprachdenken. Dabei wird dieser Regreß in einen frühkindlichen Sprachbewußtseinszustand im Falle der Futuristen als positive Restitution eines fundamental-kreativen Potentials gewertet, wogegen bei Freud - wie schon im Falle der "Kalauer"-Denkens gezeigt - die analytischen bzw. heuristischen Funktionen die emanzipatorischen überwiegen.¹¹¹

Eine Gegenüberstellung von Infantilismus und Naivismus im Rahmen der neoprimitivistischen Tendenzen der russischen Avantgarde bezieht sich auf zwei Varianten eines allen Avantgardisten gemeinsamen Interesses an allen möglichen Formen kindlicher Kreativität, die allerdings unterschiedlichen Zielen diene: Für Chlebnikov ist die Archaik gleichbedeutend mit einem universellen *K o d e*, der einerseits als kosmischer Sprach-Kode (als "Sternensprache") andererseits als Welt-Kode (als kosmischer "Welt-Körper") realisiert werden kann.¹¹² Dabei ist es die rezente Welt der urbanen Zivilisation und Technik, die den "Hintergrund" bzw. die "Oberfläche" für das Archaische und seine Ur-Sprache bildet. Gleiches gilt für die zahlreichen Elemente der Kinder-Sprache in der Poesie und im Sprachdenken Chlebnikovs. Seine Konzeption des "Naivismus" knüpft an die frühromantische Idee der Poesie als "Muttersprache" der Menschheit an. Chlebnikov strebt danach, ein ganzes System von Sprach-Naivismen zu schaffen; seine poetische Neologistik, die "zaum"-Sprache, erhebt den Anspruch auf eine Universalität, die alle Menschen miteinander teilten, bevor verschiedene Kultur- und Gegenstandssprachen differenziert wurden. In dieser vorrationalen, vorbewußten Sphäre bedeutet Kindlichkeit die totale Freiheit von allen utilitären, kausalen und sonstigen Gesetzen der Gegenstandswelt und der "Gegenstandssprache" ("predmetnyj jazyk"). Chlebnikovs Naivismus berührt sich hier mit antipragmatischen Tendenzen in der gegenstandslosen Malerei ("bespredmetnost") bei Malevič oder Kandinskij ebenso wie mit der Poetisierung des kindlichen Vorbewußten bei Andrej Belyj (man denke an seinen Roman *Kotik Letaev*).

Im Gegensatz zum ganzheitsorientierten, kosmischen Naivismus Chlebnikovs ist der Infantilismus Kručenyčs das Produkt einer *D e f e k t*-Stilisierung: Nicht zufällig interessierte sich Kručenyč leidenschaftlich für alle möglichen *F e h l e r*-Effekte (man denke an sein Lobpreis der Druckfehler), für Fehlleistungen (mehrfach verweist er auf die schöpferische Bedeutung der "Versprecher" ganz im Sinne Freuds!), also all jene Fälle, in denen das rationale Bewußtsein und seine Kontrolle aussetzt. Für Chlebnikov hingegen war der Archaismus das Produkt nicht eines Mangels, sondern einer (ontologischen, kosmologischen)

Über-Fülle, vergleichbar dem "Pleroma" der gnostischen Kosmogonie, das auch in der symbolistischen Mythopoetik eine bedeutende Rolle spielt.

Reizvoll wäre es, eine Typologie des Mangels auf die Moderne anzuwenden, wenn man - wie J. Lacan - den Begriff weit faßt als grundsätzliche Uner-schöpflichkeit des Sinns in Rede und Schrift, Liebe und menschlicher Präsenz, wobei immer ein "Rest des Unbefriedigtseins" bleibt (P. Widmer 1990, 47): der "Ort des Begeherens", den eben das Symbolische ausfüllt, indem es das abwesen-de Objekt substituiert. Das eigentlich Reale wäre aber dann das, was sich dem Symbolischen entzieht, also das absolut "Abwesende" (ibid., 57f.), Nicht-Sinn-hafte. Hier trifft sich Lacans analytische Sinn-Enthaltung und Antihermeneutik mit der analytischen Tendenz der Avantgarde, das Unsinnige ("zaumnost") des eigentlich Realen bestehen zu lassen, es in seiner Alogik (nach Lacan: "Eksi-stenz") anzuerkennen (ibid., 59).

Ebenso wie in der Theorie Lacans wird in der archaistischen Avantgarde für dieses Reale der Körper gesetzt, aus dem heraus unmittelbar gedacht werden soll (vgl. Chlebnikovs Sprach-Körper). "Die Differenz, also die Leerstelle im Symbolischen, entspricht den Körperöffnungen" (ibid., 59), die in der Körperwelt Chlebnikovs (ebenso wie in M. Bachtins Modell des grotesken Körpers) eine so wichtige Rolle spielen, als als Loch-Muster die gesamte Urwelt strukturieren (vgl. die Rolle des Loches ["dyra"] in Chlebnikovs Sprach-Welt-Körper, A. H.-L. 1987b, 97). In der grotesken Poetik Gogol's funktioniert diese "dyra" als "pustoe mesto" (vgl. den "Ort der Nase", d.h. das eigentlich Abwesende - also Reale im Lacanschen Sinne - in Gogols "Nos"-Erzählung).¹¹³ Anstelle der in der Groteske versuchten Restitution des Körperlichen (am Ort der Abwesenheit) versucht das Subjekt (dominant im Symbolismus) an die "Stelle des Signifikats" zu kommen, also den Sinn und das Symbolische zu repräsentieren. Dahinter tut sich aber unweigerlich der "Nicht-Sinn, das Fremde, Überraschende, Unheimliche als Be-drohung" auf: All dies soll durch eine Hypertrophie von Zeichen(gebungen) zugedeckt und vergessen gemacht werden.

Der radikale analytische "Realismus" der Avantgarde versuchte dieser Täu-schung entgegenzuwirken, indem das ganz Andere in seiner Alterität und Körper-Sprachlichkeit gewahrt bleibt. Das Es kommt zur Sprache, wird gleich-sam wörtlich genommen. Für die Metonymik gilt, "daß das Begehren an die Stelle des Objekts tritt", wogegen in der Metaphorik ein "volles Objekt gesucht" wird (P. Widmer 1990, 75f.), das den "Seinsmangel schließt". Die Metonymik (auch der Avantgarde) scheut nicht davor zurück, das "Abgründige, das gewöhnlich als Loch vorgestellt wird" (ibid.) präsent zu halten, wogegen das Symbolische (als Symptom gedacht) das Reale verfehlt, ja gar nicht körperlich berühren soll. Daher auch die Berührungsangst vor den erwähnten Körperöffnungen: "In diesem Sinne ist im Körper 'materialisiert', was in der Sprache vorgezeichnet ist" (ibid., 86), Körper und Buch, Welt und Text werden libidinisiert - ebenso wie sie in der Sprach-Welt Chlebnikovs und des Archaismus poetisiert werden.¹¹⁴ Der Psycho-tiker (wie der Archaist) "hat nicht einen Körper, er ist ihn" (P. Widmer, 123).

Für Kručenyč erwächst das Interesse am Infantilen nicht aus der Hoffnung auf eine *restitutio ad integrum*, also eine Reinstallierung der ursprünglichen Ganz-

heit des Kosmos, für ihn hat der (infantilistische) Defekt eine aufmerksamkeitssteigernde Bedeutung. Daher interessierte er sich für die Rolle von (typographischen) Fehlern ("opečatki"), die absichtlich in Wertbetexten eingebaut werden, um einen Überraschungs- und Merkeffekt hervorzurufen ("tak lučše zapominaetsja", Kručenych 1924, 281). Umgekehrt "entblößt" die poetische Technik der Wortgrenzenverschiebung ("sdivig") die "unterbewußte Arbeit der Autoren" und ihre "Geheimnisse" (ibid., 339). Eigens verweist Kručenych auf die Bedeutung der "Versprecher" Puškins für eine im Freudschen Sinne psychoanalytische Diagnose des Dichters, wie sie der Pionier der Psychonalayse in Rußland I.D. Ermakov in seinen *Étjudy po psichologii tvorčestva Puškina* präsentiert (ibid., 334).

Eine Fehler-(Psycho-)Lingustik fördert eben jene "Redefehler" zutage (Goepfert 1973, 138f.) - Vertauschung, antizipatorische Vorklänge, Nachklänge, Kontamination, Substitutionen etc. - die in der Psychoanalyse als "Versprecher" und im psychopoetischen Typ III als "Fehlerv Verfahren" funktionieren: "Die Bildung von Substitutionen und Kontaminationen beim Versprechen ist somit ein Beginn jener Verdichtungsarbeit, die wir in eifrigster Tätigkeit am Aufbau des Traumes finden" (Freud IV, 66f.; vgl. auch "Das Versprechen", IV, 61ff.). Die von R. Jakobson in seiner Aphasitheorie entwickelte Konzeption der Similaritäts- und Kontiguitätsstörungen sind ja auch mit der metaphorischen und metonymischen Sprachachse korreliert. Im Falle Jakobsons waren freilich die linguistischen bzw. poetologischen Verfahren Ausgangsmodelle einer (psycho-) linguistischen Theoriebildung.

Kručenychs Fixierung auf den Defekt verweist (auch hierin zeigt sich seine Brückenfunktion zur absurdistischen Avantgarde der Oberiuten),¹¹⁵ auf ein sehr reduktionistisches Verständnis des Unbewußten und damit auch des Kindlichen als Faktoren der künstlerischen Kreativität: Für Kručenych ist das Infantile primär die (oft äußerliche) Motivation für sprachliche Unrichtigkeiten ("nepravil'nosti"), für agrammatische, asyntaktische, ja amorphologische Sprach-erfindungen in seiner "Laut-Dichtung" ("zvuk-zaum"), die - im Gegensatz zur "zaumnaja poézija" Chlebnikovs - keinen durchgängigen Kode aufbaut, sondern vielmehr am normalsprachlichen Kode "parasitiert", diesen irritiert und verfremdend-kritisch in Frage stellt. Für ihn besteht die "Meisterschaft" des Dichters in seiner Fähigkeit, "Fehler zu machen" ("umen'e ošibat'sja"), was gleichbedeutend ist, "mit dem Ohr zu denken - und nicht mit dem Kopf" (Kručenych, *Sdivigologija*, 14). Wesentlich für Kručenych ist aber nicht die Entwicklung eines autonomen Sprach-und Kunstdenkens, einer uralten bzw. utopischen Sprach- und Welt-Ordnung, sondern die Aufdeckung der Unordnung, des Zufälligen als eigentliches Gesetz der Kunst: Insofern ist das "überraschende Wort für jeden Dichter des wichtigste Geheimnis der Kunst" (Kručenych, *Sdivigologija*, 18); das höchste Kunstwerk entsteht also gerade dann, wenn der Verstand

aussetzt (Kazimir Malevič, zit. bei Kručenych, *Tajnye poroki akademikov*, 193). Bei all ihrem "Unsinn" ist letztlich die "Welt des Künstlers vernünftiger und realer als jene der Alltagswelt" (ibid., 73).

3.5. Anale und orale Poetik

Kručenychs Kinder-Texte (eine "Kinder-Sprache" hat er ja nie aufgebaut) sind im Grunde "Erwachsenen-Texte" mit stilisierten Infantilismen, also mit Indizes, die auf der Ebene der *Performance* und der Expression wirksam werden. Es geht um die *Gestik* des Infantilen als Demonstration einer provokativen Antihaltung (V-Ästhetik der *AI*), das sich - in karnevalesker Weise - gegen die Erwachsenenwelt und die rationale Gegenstandssprache auflehnt. Hierher gehört auch Kručenychs Vorliebe für die *Anal*-Semantik, die ja zweifellos das hervorstechendste Merkmal der infantilen Fäkal-Sprache ist. So könnte man die *analytische* Tendenz der verfremdenden, negativen Avantgarde auch unter diesem Aspekt einer (im Freudschen Sinne) analen *Sprach-Erotik* sehen. Kručenych ging es aber nicht nur um den "Analismus" der eigenen Sprachschöpfung, sondern auch um jenen in der klassischen (russischen) Dichtung - von Gogol's *Akakij Akakievič* bis zu Ilja Zdanevič (Kručenych 1973, 259). Aus dem allgegenwärtigen *kak* entfaltet sich nicht nur die universelle "Analität" ("anal'nost'", ibid., 518), sondern auch (als "unbewußtes *kak*", d.h. aus dem "Wie", ibid. 260) der Schlüssel zum Vergleich von allem mit allem. Sogar im Moskauer Linguistik-Zirkel hat Kručenych einen Vortrag zur "Anal-Erotik" und zur "Geschichte des *kak* gehalten (ibid., *Zaumniki*, 24).¹¹⁶

Die *Ana(l)grammatik* (der "sdvigologija") Kručenychs steht somit dem primär *oralen* Charakter der Sprach-Welt Chlebnikovs gegenüber, in der ein Wort-Ding-Kannibalismus herrscht. Insofern bilden beide Futuristen komplementäre Aspekte ein und derselben "Sprach-Körper"-Welt. Ebenso wie in der Psychoanalyse die orale Stufe als die früheste und archaischste jener der analen Fixierung vorausgeht, bildet auch die Psychopoetik Chlebnikovs die archaische, neoprimitivistische Primärstufe, auf welche Kručenychs "Analismus" aufbaut, die sie voraussetzt.¹¹⁷

Der exzessive *Oralismus* Chlebnikovs ist Ausdruck für das zentrale Mythologem des "Welt-Text-Essens" in seiner archaistischen Poetik: Das Essen als intensivste und urtümlichste Form der "Inkorporierung" bildet nach Freud eine Vorstufe für die sublimere Form der Introjektion und Identifikation.¹¹⁸ Nach Freud ist der Ort der Identifizierung "in der sogenannten oralen oder kannibalschen prägenitalen Organisation" zu suchen (Freud V, 98; Ricœur, ibid., 225f., 229).

In der psychoanalytischen Kreativitätstheorie wird immer wieder auf den oralen Charakter des Kunstschaffens hingewiesen, das auf die "Abwehr des Wunsches nach passiver oraler Befriedigung zurückgeführt" wird (W. Schönau

1990, 6f.). Kreativität würde in der präödpalen Phase der Symbiose von Kind und Mutter entstehen, in der das Kind seine Allmacht als "magische Illusion" erfährt, die dann später in Kultur und Kunst als fiktionale Spielsphäre weiterentwickelt wird. Der Kreative bzw. Künstler versucht das ursprüngliche Größenselbst und den Urzustand der "Muttersprache" zu restituieren bzw. zu "reparieren" (Melanie Klein). Eben dieses Reparation der Allmacht des Größenselbst paßt gut ins Bild der Oralität des Universalpoeten Chlebnikov und zu seinem Versuches, eine imaginäre Wirklichkeit (utopisch) gegen das Realitätsprinzip der "Raum-Welt" zu setzen.

Typisch für die oralen Phantasien sind "Vorstellungen des Beißens, Saugens oder Verschlingens, des Essens und des Aufgegessenwerdens" (W. Schönau 1990, 22f.). Während die Identifikation (siehe oben) der sublimierteste, abstrakteste Akt der Übernahme von Objektqualitäten ins Subjekt darstellt, bildet die "Inkorporation" eine - über die narzißtische Introjektion weit hinausgehende - Regression zurück zu "primitiven" oral-sadistischen Phantasien der teilweisen oder totalen Einverleibung eines Objekts (ibid., 57).

Anders als die semantische Geschlossenheit der oralen Welt Chlebnikovs, die einen totalen kosmischen Kode entfaltet, sind die Versuche Kručenyhs, die analen Anagramme (etwa in der Poesie Puškina) zu systematisieren, auf das bloße (eben anale!) *S a m m e l n* rekurrierender Belegstellen beschränkt - man denke an die endlosen Beleglisten in seiner Schrift *500 ostrot u Puškina* und seiner *Sdvigologija*-Texte. Das *A u f z ä h l e n* endloser Wortreihen gehört ja auch zum infantilen Gestus der Poetik Kručenyhs, wogegen Chlebnikov an der Erstellung von alten/neuen Paradigmata arbeitet. Dort wo Kručenyh sammelt, ohne je an ein Ende zu kommen, geht es Chlebnikov um die Komplettierung eines universellen "Lexikons" bzw. eines lexikalischen Universums, in dem Grammatik und Natur bzw. Geschichtsgesetze homolog gesetzt sind. Kručenyh verharret in der Fluchthaltung (und ewigen Flüchtigkeit) des *a n a l o g e n* Denkens, Chlebnikov stößt zur *H o m o l o g i e* - also zur Funktionsäquivalenz von Systemen, von Zeichen und Realia - vor.

Wo Kručenyh infantilistische oder primitivistische Indizes einsetzt (eine systematische Kinder- oder Wilden-Sprache hatte er ja nie angestrebt), dienen diese einerseits zur Desintegration der rationalen Erwachsenen-Sprache (ihrer Syntax, Grammatik und Rechtschreibung insgesamt), andererseits zur Signalisierung eines bestimmten (rhetorischen) *G e s t u s*, also einer Rede-Stilisierung, die jedenfalls *k o m m u n i k a t i v e* Ziele verfolgt. Chlebnikov rekonstruiert und entwirft die archaische Sprach-Struktur des vorzivilisatorischen Menschen (als Universalwesen), Kručenyh bedarf noch zusätzlich des *P e r f o r m a t o r s*, des Sprach-Trägers, der als (futuristischer) Avantgardist und Karnevalist den gesellschaftlichen Diskurs (die "Mode") vorausseilend und skandalisierend entwirft.

Während sich Kručenyh auf den durch "das Kind und den Wilden" (Ju. Tynjanov 1928, 289) ausgelösten Norm - *B r u c h* (also die Deformation als primäre

Verfremdung) fixierte, versuchte Chlebnikov aus den "Brüchen" der Sprache der "Wilden" (dazu gehört auch jene der Psychopathen) eine neue/alte Sprach-Norm abzuleiten. Für Kručenyč ging es um eine Modifizierung bzw. Intensivierung der Mitteilung (also der emotionalen Sprach-Expression), für Chlebnikov um die Sprache. Kručenyč betont - analog zu Kandinskij's expressivem Abstraktionismus und im Gegensatz zu Malevič's ontologischer "Ungegenständlichkeit" - die verfremdende Wirkung des "Neu Sehens", die sich letztlich die "alte" Wirklichkeit, die Konventionalität des Vorhandenen richtet. Somit kommt dem Kind im Infantilismus eine kulturkritische Rolle zu: "Das Praktisch-Zweckmäßige ist dem Kind fremd, da es jedes Ding mit ungewohnten Augen anschaut und noch die ungetrübte Fähigkeit besitzt, das Ding als solches wahrzunehmen." (V. Kandinskij 1912, 38 f.)

Die Befreiung aus dem utilitären Kontext (der versteinerten, konventionellen, bürgerlichen) Kultur des 19. Jahrhunderts erzeugt - aus der Sicht der V-Ästhetik (bzw. einer verfremdenden Utopik) - quasi automatisch eine neue Kultur; der negativ-destruktive Akt ist schon (vorwegnehmend) die Konstruktion der neuen (Sprach-)Welt. Da die Futuristen, dort wo sie als Avantgarde (A I) auftraten, in den Kategorien einer Performanz-Kunst dachten und agierten, war der primitivistische V-Akt Vorwegnahme einer Utopie-Ästhetik (dies gilt dann auch nach der Revolution für Kručenyč's Konzept des *Kom-Fut*, also einer "Linken Avantgarde" etwa im Rahmen der *Lef*-Bewegung). Man beschränkte sich auf die *Gestik* (die "Beschwörung") des "Nihil!", die aus der symbolistischen Avantgarde der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts (ebenso wie jener der nihilistischen Romantik) durchaus geläufig war. Damit verbunden war unweigerlich der Nebeneffekt, daß Kručenyč's (und zum Teil auch Majakovskijs) Infantilismus an das pubertäre Verhalten "alter Kinder" erinnert; dagegen ist der Naivismus und Archaismus Chlebnikov's die Rückkehr des greisenhaften Adam (der Zivilisationswelt) zum ursprünglichen Adam-Kadmon des kosmogonischen Ursprungs; Chlebnikov projiziert seine Utopie auf den Ausgangspunkt zurück.

Diesem Zwecke dienen auch die von Kručenyč publizierten *Sobstvennyye rasskazy - stichi i pesni detej*, die - teilweise wohl aus der Feder Kručenyč's selbst stammend - "Nachahmungen der Futuristen" sind (Kručenyč 1923,8). Nicht nur der Futurist gibt sich als Kind, das Kind kann gar nicht anders als immer schon Futurist gewesen sein. Insoferne gehört ihm ja auch die Zukunft.

3.6. Psychologisch motivierte Sprachverfremdungen im Futurismus

Chlebnikov interessiert sich nicht primär für das Wahrnehmungs- und Wertungsproblem, sondern für die Schaffung bzw. Entdeckung einer mit sich selbst

identischen "Sprach-Welt", die der Dichter-Adam durch die Generierung von "Wort-Dingen" ("slova-vešči") im Akt der Namengebung hervorbringt. Das Problem des Bewußtseins, der Intention, der Interpretation (und damit der Hermeneutik) stellt sich der archaistischen Poetik Chlebnikovs nicht (oder erst in zweiter Linie). Für Kručenych dagegen ist eine **H e r m e n e u t i k** - also Sinner-schließung - der konkreten Lautdichtung(der "zvuk-zaum'") erforderlich, wobei die Negierung (Deformation) oder Annullierung von Bedeutung ("značenie") als Verneinung eines "Sinnes " ("smysl") - d. h. als "Unsinn" bzw. "Sinnleere" ("bessmyslica", "obessmyslivanie") - angestrebt wird. Kručenych setzt dabei jedoch - wenn auch *ex negativo* - ein Interpretantenmodell der konventionellen "Wahrscheinlichkeit" ("pravdopodobie") immer voraus, er produziert (gezielt) "Sinn-Leere", indem er seine "zaum"-Rede in einen Redekontext stellt, der die Akommunikativität und Asemie der poetischen Rede mit transitiv-pragmatischen Funktionen versieht, also durch Position und Perspektive des Sprechers **m o t i - v i e r t**: Es handelt sich dabei um funktionale Redestile, die durch Expressivität, Impressivität, Emotionalität, Pathologie, (religiöse, magische) Ekstase, Infantilität, aber auch Satire, Karnevalisierung etc. gekennzeichnet sind.

Wie erwähnt werden die bei Puškin "entdeckten" versteckten Kalauer quasi als "Versprecher" ("obmolvki") interpretiert, die alle in ein und dieselbe (analerotische) Richtung weisen, d.h. in einem einzigen Ausdrucks-Fokus resultieren. Chlebnikovs Neologistik reproduziert dagegen eine mit sich identische Sprach-Welt, in der jedes Wort zu jedem anderen Wort entfaltet werden kann ("Pan-Metamorphotik"), ohne daß es in dieser Welt einen sie perspektivierenden Sprecher geben müßte. Insofern ist der "Prophet" bei Chlebnikovs nicht Verkünder einer Botschaft (Mitteilung, *parole*), sondern Verkörperung der kosmischen Sprache selbst: Er ist der und ißt den Sprachkörper.

Bei Kručenych geht es um das "Neu-Lesen" des vorgegebenen Kultur-Textes (genauer: von versteinerten Schablonen der Klassiker bis zu den unkanonischen Texten der Sub-Kultur); bei Chlebnikov steht im Vordergrund die Entfaltung-/Einfaltung von "Wort-Wurzeln" zu "Wurzel-Worten" und zum "Wurzel"-Kode der Ur-Sprache ("korneslovie"), die gleichzeitig die Universalsprache entwirft: Der Text, die **M i t t e i l u n g** ist hier das Paradigma und *vice versa*. Chlebnikov transliteriert den Welt-Sprachtext vom **U r s p r u n g** her und gleichzeitig vom **E n d e** ("mirskonca"), also **p a l i n d r o m a t i s c h**. An die Stelle der verschobenen Perspektive (und der Verschiebung der syntagmatischen Grenzen - wie bei Kručenych) tritt die **R e s t r u k t u r i e r u n g** des Welt-Textes von seinem Ende her, die totale und universelle Reversibilität.

Je emotionaler - also **u n b e w u ß t e r** - bei Kručenych die Rede wird, umso ferner rückt die konventionelle Referenz- und Mitteilungsfunktion, umso "gegenstandsloser" wird sie: Der "stark empfindende Mensch" wird aufgrund seiner Erfahrungintensität immer nach einem neuen Sprachausdruck streben; bei starken

Emotionen treten die Bedeutungen und die Begrifflichkeit der Wörter in den Hintergrund, wogegen die "Lautbildlichkeit" der Sprache und ihre Expressivität anwächst (Kručenych, *Fonetika teatra*, 7). Dabei geht es nicht sosehr um Lautnachahmung als um ein "eigenständiges, immer ungewöhnliches Lautgebilde", das "Ohr und Kehle" gleichermaßen erfrischt (ibid., 42).

Besonders deutlich wird die (psycho-)pragmatische Rechtfertigung der Ausklammerung des Kode in Jakubinskijs Aufsatz "Otkuda berutsja stichi" (1921), eine Studie, die parallel zu den Schriften Kručenychs (v.a. zu seinem *Zaumnyj jazyk*) zu lesen ist: Jakubinskij verweist auf die Analogie von 1. Traumsprache, 2. pathologischer Sprache, 3. ekstatischer Sprache und 4. Kindersprache (sic!) mit der "poetischen Sprache" in folgenden Punkten: (1) Rhythmus bzw. Metrum, (2) Lautassoziationen, Laut-Wiederholungen, Assonanzen, (3) Selbstwertigkeit der Laute, (4) emotionale Lautbedeutung, (5) Erschwertheit ("zatrudnennost") der Lautform. Besonders signifikant ist Jakubinskijs Hinweis auf die Automatisierungstheorie des amerikanischen Psychologen James, nach der eine ständige Wiederholung ein und desselben Wortes zu seiner Desemantisierung und verfremdenden "Bloßlegung" führt (ibid. 43).¹¹⁹

In der emotional-affektiven Rede (hier stand Karl Bühlers "emotive" Sprachfunktion zweifellos Pate), ebenso wie in der poetischen Rede verschmelzen Signifikant (Laut) und Signifikat (Bedeutung) (Jakubinskij, ibid., 44); nach Šklovskij wird die affektiv-poetische Rede eben durch die Isolierung der Ausdrucksfunktion in der eigenwertigen "Bewegung der Sprachorgane" befähigt, "reine Emotionen", unbegriffliche, "ungegenständliche" Vorstellungen zu suggerieren, ohne auf einen Kode von "Bildern" (bzw. Symbolen) zurückgreifen zu müssen (oder zu wollen, wie das ja Chlebnikov auch tut): Diese Konzeption der "gegenstandslosen Emotionen", die durch die ästhetische Intentionalität ("ustanovka") ausgelöst werden, stammt zweifellos aus der zu jener Zeit enorm wirk-samen *Philosophie der Kunst* Broder Christiansens³⁰. Die "imitativen Artikulationen" (Šklovskij 1919, 17) ersetzen durch die sprechpragmatische Lautgestik die referentielle Bindung der Rede an einen vorgegebenen Lexem-Kode und seine "Bilder".

Für Kručenych war gerade das Prinzip der "Willkür" (des Aleatorischen, Spontanen) hauptsächlicher Ausdruck der ästhetischen Funktion: Der selbstwertige Emanzipationsakt der Befreiung des Wortes aus der "Unterdrückung durch den Sinn" und durch das logisch-rationale (konventionelle) Denken (Kručenych, *Manifesty*, 65f.). Das poetische Wort ist nicht weiter bloß Mittel zur Mitteilung, die Worte dienen nicht dem "Ausdruck von Gedanken... Die Menschen brauchen Worte ohne Sinn" (Šklovskij 1919, 17f.).

Roman Jakobson stand, wie erwähnt, von allem Anfang an einer Gleichsetzung von poetischer und emotionaler (bzw. pathogener, nicht-normaler) Sprachfunktion äußerst skeptisch gegenüber, da sie seinem Grundprinzip der

Autonomie der "poetischen Funktion" (auch gegenüber dem Emotional-Psychischen) fundamental zuwiderlief. Jakobson äußerte diese Kritik am Emotions-Konzept in seiner Chlebnikov-Studie; in seinen frühesten Äußerungen, als er noch unter dem Pseudonym Aljagrov futuristische Verse verfaßte, war er der Position Kručenyčs jedoch durchaus nahe, wenn er diesem etwa über seine eigenen poetischen Versuche schreibt (R. Jakobson, "From Aljagrov's letters", 358):

"Das Wort ist bei mir nicht selbstwertig, denn das selbstwertige Wort setzt eine gewisse Statik im Autor voraus [d.h. eine emotionale Unbeteiligtheit] [...] Im übrigen sind Sie ja gut bekannt mit der Poesie der Wahnsinnigen, und uneingeschränkt im Recht mit ihren Äußerungen über sie. [...] Sie haben mich gefragt, wo ich auf Verse, die nur aus Vokalen bestehen, gestoßen wäre. Als Vorbilder dafür sind die magischen Formeln der Gnostiker von Interesse. Erinnern Sie sich, sie haben gesagt, daß eine beliebige Buchstabenreihe in linearer oder umgekehrter Reihenfolge Poesie sei und nannten dies einen dämonischen oder Untergrund-Standpunkt."

Während sich Kručenyč und die Vertreter der reinen V-Ästhetik (A I) mit der durch die Desemantisierung ausgelösten Ästhetisierung (des Bewußtseins, der Wahrnehmung) zunächst begnügten, betrachtete Chlebnikov - und mit ihm Jakobson - die Bedeutungs Löschung als primäres Produkt einer "ästhetischen Einstellung" (auf den "Ausdruck") - und als Ausgangspunkt einer sekundären "Resemantisierung" von sprachlichen Elementen, deren schlummernde Bedeutungs-Potenz durch die Wirkung der ästhetischen Einstellung freigesetzt werden sollte.

Für Chlebnikovs Sprach-Denken bildet die Semiosphäre nur die Kehrseite der Biosphäre (des "Welt-Körpers") - und umgekehrt. Dagegen verlagert Kručenyč die Beziehung von Sprache und Welt ausschließlich auf die expressiv-rezeptiven Ebene der Performanz: "Die Wörter sterben, die Welt bleibt ewig jung" (Kručenyč, "Deklaracija", *Manifesty*, 63), d.h. die (poetische) Sprache stellt ein vitales, intensiviertes, aktualisiertes Neu-Verhältnis zwischen dem Wahrnehmungsapparat und der Welt her, wobei die Sprache ihre medial-vermittelnde Funktion bewahrt. In diesem Punkt steht Majakovskij übrigens ganz auf der Seite der expressiv-affektiven Ästhetik Kručenyčs und des jungen Šklovskij, der auch in anderen Zusammenhängen seine prinzipielle Abneigung gegen alle Formen reiner "Ungegenständlichkeit" artikuliert hatte (vgl. Majakovskij, "Vojna i jazyk", I, 325f.; Kručenyč, "Novye puti slova", *Manifesty*, 68).

3.7. Verbaler Kannibalismus. Introjektion als Einverleibung des Sprachkörpers

Chlebnikov legt unter der Oberfläche der kommunikativen "Mit-teilung" (der abstrakten Zeichen-Sprache) das archaische Prinzip der "Mit-teilung" des mythischen "Sprach-Körpers" bloß: Hier wird *communicatio* zwischen zwei

abgeschlossenen Zeichenproduzenten und Bewußtseinsträgern zur *communio* eines wörtlich genommenen Teilungsprozesses. Um wiedergeboren zu werden, muß der einzelne Körper (der Dinge und Menschen) in den Erd-Körper eingehen, nachdem er in seine Bestandteile aufgelöst, zerrissen und zerstreut wurde. Diese in die Erde ausgesäten Teile werden in ihrem Schoße (wie Samen) empfangen und zu neuen Körpern zusammengesetzt. Die Prozesse des "Empfangens" (durch den "Muttermund" des Erd-Körpers) und des Essens durch den oralen "Mund" werden in allen frühen Mythen gleichgesetzt.¹²⁰

Im magisch-mythischen Weltverständnis ebenso wie in der psychoanalytisch gedeuteten frühkindlichen Oralphase gilt das *Essen* als die intensivste und eigentliche Form der Inkorporation, der Aneignung der materiellen und auch energetischen (magischen, geistigen, seelischen) Qualitäten des gegessenen Objekts, sei es organischer oder anorganischer, menschlicher oder tierischer Provenienz. So sind auch in der Mythopoesie Chlebnikovs ganz prinzipiell das (Da-) Sein und das Essen äquivalent, ja synonym, ein Umstand, der auch im Russischen durch die Homophonie (bzw. Homonymie) von "est" (da-)sein, existieren und "(s)-est" essen zum Ausgangspunkt vielfältiger (poetischer) Etymologien wurde. Ähnliches gilt für die im Deutschen zum Kalauer reduzierte Formel: "Man i s t , was man i ß t". In der metamorphotischen *communio* (also einem partizipatorischen Austausch von Körpern bzw. Körperteilen, einem "p r i - obščenie") nimmt das Essen jene Stelle ein, über die in der semiotischen Kommunikation ("s o - obščenie") das Sprechen verfügt. Der gesamte Kosmos bietet sich der oralen Erfahrung unter dem Gesichtspunkt seiner Eßbarkeit ("s"edobnost") dar. Dies gilt auch für den utopischen Aspekt der Erde als urban-technische Welt: Der futuristische "Erfinder-Verband" (so der Titel eines Kurztextes "Sojuz izobretatelej", 1918) macht sich an die Erfindung neuer Speisesorten ("izobretenie novych vidov p i š č i"), die geradezu globale Dimensionen annehmen (NP, 349).

Chlebnikovs Archaismus realisiert die poetische Welt nach dem Typus der unbewußten Einheit von Zeichen und Realie, Sprach- und Sachvorstellung, Psychisch-Geistigem und Körperlichem. Im Zentrum des semantischen Konstrukts der (mytho-) poetischen Welt Chlebnikovs steht die archaische Gleichsetzung von menschlichem Körper (bzw. Leiblichkeit, "telo" oder "telesnost") und Erde (naturhafte Dingwelt); die Qualität des Verhältnisses beider Sphären erstreckt sich von einer ganz urtümlichen Ureinheit beider (als Identität von Körper und Welt) über die Primitivstufe der animistisch verstandenen *I s o m o r p h i e* der nun schon differenzierten Konfrontation von humaner Körperlichkeit und Natur bis hin zur Auffassung einer wechselseitigen *M e t a m o r p h o s e* zwischen Menschen- und Weltkörper. In dieser archaisch-primitiven Vorstufe des Ich- und Weltbewußtseins bildet die (animistische) Metamorphotik, also die beständige Ausfaltung der *partes* in das *totum* (und vice versa), eben jenes Feld, das in einer späteren Phase der Bewußtseinsentwicklung durch die repräsentativen Akte der *S e m i o s e* und *K o m m u n i k a t i o n* ausgefüllt wird: In dieser werden

nicht Dinge ("vešči") eines gewissen Umfangs und einer bestimmten Gestalt durch andere Dinge *organisch* umgebildet (hier gedacht als Wachsen, als Gestaltwandel im Sinne eines genetischen Hervorbringens bzw. eines ihm analogen Verschlingens oder Verschlungenwerdens), in der Kommunikation werden Dinge durch gegenständliche Realia substituiert (Ersetzung der "vešči" durch "predmety"², der Natur durch Kultur) und diese parallel dazu durch Zeichen vertreten (bei Chlebnikov sind dies gleichwertig Wörter bzw. Worte und Zahlen).

Das Wort muß zuerst sterben, um überhaupt voll *rezipiert* zu werden. "Schädel" ("čerep") und "Leichnam" ("trup")¹²¹ als Verkörperungen des *T h a - n a t o s p r i n z i p s* bezeichnen bei Chlebnikov also alles andere als Symbole des *memento mori*, eines individuellen Sterbens oder der Vergänglichkeit der Welt. Sie bilden im Gegenteil die unabdingbare Kehrseite des *E r o t i s c h e n*, das sich in einer fortzeugenden Metamorphose entfaltet, um schließlich und endlich *rezipiert* zu werden, also in einem anderen aufzugehen. Auf der Ebene der Wörter und Bücher bedeutet dieser Verzehr - lesen und gelesen werden.

A n m e r k u n g e n

- ¹ Nach P. Ricœur ist die Freudsche Kunstdeutung fragmentarisch, "weil sie nur analogisch ist" (1973, 173), d.h. sich auf die Analogie zwischen Traum- und Kunstarbeit, Trieb- und Künstlerschicksal beschränkt (174). Nach Freud schafft der Dichter eine "Spielwelt" ("Der Dichter und das Phantasieren", VII, 211-223), die er gleichwohl "ernst nimmt". In der Phantasie bzw. im Tagtraum wird ein Ersatz für die Realität geschaffen: Daher stammt auch Freuds Fixierung auf das Narrativ-Fiktionale (sogar in der bildenden Kunst - man denke an seine Michelangelo-Interpretation); im Roman erfährt das Ich seine fiktive Geschichte (VII, 220; Ricœur, *ibid.*, 174). Schon an diesem Punkt wird deutlich, daß Freud den ästhetischen Lustgewinn als eine Art Entladung und Entlastung sieht (vgl. seine Theorie des Lachens), letztlich eine Ableitung sexueller Wünsche mit dem Ziel der Sublimierung (VIII, 209f.). In diesem Sinne ist das Kunstwerk "Symptom und Kur zugleich" (Ricœur, *ibid.*, 183); umgekehrt aber ist zu sagen, daß die Psychoanalytik Symptom jener Kunst und Kultur ist, der sie zeitlich jeweils angehört, indem sie diese zugleich diagnostiziert und zum Ausdruck bringt. Dies zeigt sich nicht zuletzt am Diskurscharakter der Freudschen Theoriebildung, die - wie jene bei Kierkegaard oder Nietzsche - das Werden eines dynamischen Systems repräsentiert, vergegenwärtigt. Es fällt auf, daß sich gerade in dieser Tradition der Diskursphilosophie ein Sublimierungskonzept der Kunst und Kultur entwickelte. In diesem Prozeß bleibt der Kunst (wie der Religion) letztlich nur die undankbare Rolle einer "Ersatzbefriedigung" reserviert (S. Freud, "Das Unbehagen in der Kultur", S. Freud XIV, 433) - also letztlich eine illusionistische Scheinlösung im Kampf mit dem Realitätsprinzip.

- 2 Zur Psychopoetik des frühen Realismus vgl. A. H.-L. 1992c und 1989c.
- 3 "Wenn man schon selbst sterben und vorher seine Liebsten durch den Tod verlieren soll, so will man lieber einem unerbittlichen Naturgesetz, der hehren Ananke, erlegen sein, als einem Zufall, der sich etwa noch hätte vermeiden lassen. (S. Freud, "Jenseits des Lustprinzips", in: S. Freud XIII, 47; zum "Realitätsprinzip" vgl. S. Freud, "Das Unbehagen in der Kultur", in: S. Freud XIV, 434): "Eros und Ananke sind auch die Eltern der menschlichen Kultur geworden" ("Das Unbehagen in der Kultur", in: S. Freud XIV, 460). Die "Ichtriebe" führen zum Tode, der "Sexualtrieb" zur Lebensfortsetzung (S. Freud, "Jenseits des Lustprinzips", in: S. Freud XIII, 46). Die gesamte späte Kulturtheorie Freud basiert auf dem durch das Realitätsprinzip verursachten (Eros-) Triebverzicht, der - als Sublimierung - die Kulturentwicklung überhaupt erst ermöglicht (XIV, 438ff., 457ff.).
- 4 Vgl. dazu A. H.-L. 1978, 426-436 (zu Vygotskijs Psychopoetik); zur "teorija kontrasta" vgl. Kručenyč, *Sdvigologija*, 1923, 19, 34ff.
- 5 Während in den futuristischen (Kručenyč) wie in der neoprimitivistischen (Chlebnikov) Avantgardetypen (abgekürzt als A I und A II) die Orientierung auf Paradigmatik und Kode dominiert, operiert der dritte Avantgardetypus, der Akmeismus ebenso wie die Poetik des Absurden (Oberiu) mit Manipulationen der Kommunikation, der Diskurse und rhetorischen Figuren: Dieser A-III-Poetik korrespondieren alle pragmatisch orientierten Psychologeme - etwa jene von G. Bateson ([1972] 1983, 258ff.), der die Psychologie als "Manipulation von [Kommunikations-]Rahmen begreift und die Schizophrenie auf Kommunikationsstörungen zurückführt (ibid., 261). Gerade die von G. Bateson entwickelte Theorie des "double bind" (ibid., 276ff.) könnte als die pragmatische Grundfigur auch der Poetik des Absurden gelten. Vgl. auch die Rolle der Metakommunikation im interaktionistischen Ansatz bei P. Watzlawick et al. [1967] 1985, 29ff., 72ff. und W. Kudzus 1977, 135-163 (zu Literatur und Double-bind).
- 6 Zur typologischen Periodisierung der russischen Moderne vgl. A. H.-L., 1986b, 17-48, hier: 39ff; 1989a. Folgende Abkürzungen werden im weiteren eingesetzt: S I = Frühsymbolismus der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts (auch bezeichnet als "Dekadenz" ["dekadentstvo"], = diabolische Phase des Symbolismus, gegliedert in die beiden "Programme" des artistischen Frühsymbolismus ("éстетizm" bzw. S I/1) und des "Panästhetismus" ("panéстетizm" bzw. S I/2). Hauptrepräsentanten sind V. Brjusov, Z. Gippius, F. Sologub u.a. - S II = mythopoetisches Modell des Symbolismus (i.e.S.) der ersten Jahre nach 1900 (Mythopoetik A. Belyjs, A. Bloks, V. Ivanovs u.a.). Das dritte Symbolismus-Modell (S III) umfaßt das Werk derselben Autoren etwa nach 1906 und gipfelt in einer grotesk-karnevalesken Umfunktionierung des mythopoetischen Modells. Zur Typologie der Moderne vgl. auch I.P. Smirnov 1977.

- 7 Ausführlich zum Frühsymbolismus vgl. A. H.-L. 1989a, 16ff. und der Abschnitt "Wahnsinn und Krankheit", *ibid.*, 388ff.
- 8 Zur Freudschen Bestimmung der (Psycho-)Neurose vgl. S. Freud, "«Psychoanalyse» und «Libidotheorie»", XIII, 224-225: Während die Neurosen heilbar sind, da sie einen gewissen Restbestand an Objektlibido aufweisen, sind die Psychosen, die sich durch "Abziehung der Libido von den Objekten auszeichnen" eigentlich nicht therapierbar. Die (Übertragungs-)Neurose ist das "eigentliche Studienobjekt der Psychoanalyse" - sie ist das Ergebnis eines Konflikts zwischen den Ichtrieben und den Sexualtrieben, zwischen Ich und libidinöser Objektbesetzung (S. Freud, "Jenseits des Lustprinzips", XIII, 56). - In frühen psychoanalytischen Arbeiten zur Kunst wurde die Neurose geradezu apotheotisch als Trägerin des Fortschritts und der Kreativität gefeiert (J.M. Fischer 1980, 16ff.).
- 9 Zur Psychopoetik des Narzißmuß vgl. I.P. Smirnov 1983.
- 10 Den Begriff der "doxa" im Rahmen einer postmodernen Reinterpretation behandelt Ch. Grivel 1983, 53-84, hier: 62ff. Auffällig ist die Fixierung der postmodernen Dekonstruktions-Methoden auf hermeneutische Ausgangsmodelle, womit sich ja auch ihre Präferenz für das Rhetorische erklärt (vgl. etwa Paul de Man und zuletzt R. Lachmann 1990, 51ff.).
- 11 A. H.-L. 1989a, 281-331. Vgl. dazu auch die Beiträge zum Symposium "Erinnern-Vergessen-Gedächtnis", Wien 1984, publiziert in: *Wiener Slavistischer Almanach*, 16, 1985 und zuletzt R. Lachmann 1990, 13ff., 280ff.
- 12 Vgl. A. H.-L. 1989a, 143ff.
- 13 Die Etablierung des Narzißmus machte nach Freud überhaupt erst eine sinnvolle Klassifizierung der psychischen Grundstörungen möglich und spielt daher für die Entwicklung der Psychoanalyse eine ungeheure Rolle (Freud XIV, 477). Zum Prozeß der Introjektion in ihrer Primitivstufe als Einverleibung vgl. S. Freud XIII, 55ff., 231; Freud IX, 427ff.; X, 140f.; vgl. auch E. Jones 1978, 124; J. Starobinski [1961] 1984 ("Narziß-Motiv ohne Spiegel"), 134-138; S. Weber 1990, 59; zu A. Belyjs Narzißmus vgl. M. Ljunggren 1982, 24f., 80ff.
- 14 Kohut (1976, 14) nimmt freilich auch mit "narzißtischer Libido besetzte Objekte" an, also solche, die nicht getrennt vom Selbst erlebt werden (*ibid.*, 19). H. Kohut unterscheidet zwischen Regressionen im Bereich des Größen-Selbst (selbstbezogenes Verlangen nach Zuwendung und Fragmentierung in Hypochondrie, gipfelnd in paranoidem Größenwahn in der psychotischen Störung, wie sie im S I dominiert) oder Regressionen im Bereich der Verschmelzung mit dem übermächtigen Objekt (Stufe der idealisierten Elternimago, fragmentiert als unbestimmte Angst, religiöse Idealisierung - vergleichbar mit dem Religionswahn des S II) und psychotisch als wahnhafte Wiederherstellung des allmächtigen Objekts, des mächtigen Verfolgers (H. Kohut 1976, 26).

- 15 Freud unterscheidet bekanntlich zwischen "Trieben und Triebsschicksalen" (X, 210ff.), also zwischen einer nicht weiter hinterfragbaren Energetik, die kat exochen einfach vorhanden ist, und ihre Transformation (Umfunktionierung) im psychischen Apparat (= Triebsschicksale) durchmacht: Verkehrung ins Gegenteil, Wendung gegen die eigene Person, Verdrängung und Sublimierung (X, 219ff.). Der nichtsubstantielle, "ungegenständliche" Charakter der Triebe selbst korrespondiert mit dem Motiv der "Triebe" bzw. "Leidenschaften" ("strasti") der frühen Moderne ebenso wie etwa mit Broder Christiansens "ungegenständlichen Emotionen" in seiner *Philosophie der Kunst* (Hanau 1909, russ. 1911), die für die formalistische Rezeptionstheorie maßgeblich war.
- 16 Vgl. A. H.-L., 1989a, 153-173.
- 17 Die Analogie zwischen dem "Kulturprozeß und dem Entwicklungsweg des Individuums" sieht auch Freud; jenes "Über-Ich", das die Gemeinschaft ausbildet, gehört für ihn freilich in die Sphäre von Illusion und Wahn (S. Freud, "Das Unbehagen in der Kultur", XIV, 501f., 505).
- 18 Vgl. auch K. Abraham I, 149f: Der Melancholiker hat sich das ursprüngliche Liebesobjekt, an welchem er sein Ichideal gebildet hatte, introjiziert (entspricht dem oralen Typus des Melancholikers): Es übernimmt damit die Rolle des "Gewissens in ihm. In der manischen Stimmung dagegen gibt es keinen Gegensatz mehr zwischen Ich und Ich-Ideal" (ibid. 157).
- 19 Vgl. etwa K. Bal'mont, "Moi zveri", BP, 276; BP, 250 ("Tigrica žadnaja drožala predno mnoj..") oder V. Brjusov, I, 442; vgl. A.H.-L. 1989a, 153, 367, 405, 447. Analog zum frühsymbolistischen Paradigma 'Frau - Kind - Raubtier' wird auch bei Freud der narzißtische Typus bestimmt.
- 20 Nach Freud scheint "das Lustprinzip geradezu im Dienste des Todestriebes zu stehen" (S. Freud, "Jenseits des Lustprinzips", in: S. Freud XIII, 69). Denn "das Ziel alles Lebens ist der Tod [...] Das Leblose war früher da als das Lebende" (ibid., 40f.), insofern ist der Thanatostrieb konservativer noch als jener des Eros, da er eine totale *restitutio ad integrum* anstrebt, die Rückkehr ins Nirwana und die Unveränderlichkeit des Materiellen (Jung würde sagen - des Matriarchalen). Eigentlich wäre dann ein jeder "Trieb [...] ein dem lebenden Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes.." (ibid., 38, 64, 67). In die gleiche Richtung weist die Lustbetontheit des Wiederholungszwanges (36f.). - Zur Thanatopoetik der frühen Moderne vgl. A. H.-L., 1989a, 395-407.
- 21 Freud, "Jenseits des Lustprinzips" (XIII, 60) bestimmt das "Nirwana-prinzip" als "Streben nach Herabsetzung, Konstanthaltung, Aufhebung der inneren Reizspannung, wie es im Lustprinzip [sic!] zum Ausdruck kommt. Damit ist die libidinöse Besetzung des Thanatostriebs - ganz im Sinne des Frühsymbolismus - deutlich belegt.

- 22 Die nachfolgenden Punkte entsprechen passagenweise meiner Darstellung des Frühsymbolismus (A. H.-L. 1989a), die ich hier in Hinblick auf das Thema Psychopoetik zusammenfasse.
- 23 Ibid., 51ff., 131ff. - Während im mythopoetischen Symbolismus allgemein der Psychomythos des Spiegels im Sinne von C.G. Jung dominiert, wird ansatzweise im Frühsymbolismus - ausgeprägt dann im S III - das postfreudistische Modell des Spiegelstadiums im Sinne Lacans realisiert.
- 24 Den Zusammenhang von Projektion und Paranoia analysiert Freud am Beispiel des "Falles Schreber" (VIII, 295ff.; vgl. dazu ausführlich P. Ricœur 1974, 247ff.): In der Projektion kehrt "das innerlich Aufgehobene von außen wieder" (Freud, ibid., 308). Zum "Beobachtungswahn" des Narzißmus als "paranoide Erkrankung" vgl. S. Freud, "Zur Einführung in den Narzißmus", X, 162.
- 25 Zur Dominanz des Lunaren im S I (gegenüber jener der *coniunctio Solis et Lunae* im S II) vgl. A.H.-L. 1989a, 223-252.
- 26 Der Dekadente ist - psychologisch gesprochen - total antriebsgehemmt - versteht dies aber nicht als Leiden bzw. Defekt, sondern als "Normalzustand", ja bisweilen als Ideal einer totalen Kontemplativität ("sozercatel'-nost'" vs. der "vita activa" des "tvorčestvo"). - Hier und im weiteren stammen alle K u r s i v s e t z u n g e n in den russischen Zitaten von mir.
- 27 Nach J. Lacan entspricht das präöipale Spiegelstadium dem Mythos des Narziß (P. Widmer 1990, 13f., 28ff.; vgl. auch S. Weber 1990, 23ff., 33f.). Im Spiegel erkennt das Kind seine Grandiosität und Vollkommenheit (ibid., 33). Nach Paul Ricœur (1974, 138f., 223ff.) wird im Narzißmus der Akt der Idealbildung durch Verschiebung auf das Ich rückgebogen, genauer gesagt: in das Über-Ich (als Sublimierungsprodukt) integriert (Freud X, 162). Das "narzißtische Ideal-Ich" nimmt die Stelle des Liebesobjekts an bzw. wird (im Falle der Melancholie, d.h. der Depression) zum Objekt des Gewissensdruckes (Freud, X, 161f., 166f., 433).
- 28 Zum Ödipus-Komplex im (russischen) Realismus vgl. zuletzt I.P. Smirnov 1991, 5-28.
- 29 Den Narzißmus allgemein und den Typ des "narzißtischen Textes" aus semiotischer und psychoanalytischer Sicht untersuchte zuletzt die Studie von I.P. Smirnov 1983.
- 30 Das romantische Motiv des Schattens ist mit jenem des Spiegelbildes eng verwandt; beide zusammen bilden Varianten der schizophrenen Symbolik und ihrer Personifizierung im Doppelgänger. Der (lunare) Schatten des projizierenden (solaren) Ich-Bewußtseins stellt eine Minderform der projizierenden Seele dar (C.G. Jung, *Mysterium*, 14/1, 118). Eine analoge Funktion wie der "Schatten" hat die Spiegelnatur des Lunaren.

- 31 Nach S. Freud fungiert die Projektion als "Reizschutz", dessen Durchbrechung vermieden werden soll ("Jenseits des Lustprinzips", XIII, 29).
- 32 "Как я любил читать в твоих глазах | *Любовь к любви*, без женщины, без жизни, I.." (Bal'mont, IV, 77); "*..Любовь была - в желании любить. I..*" (III, 213); "*..Мечты влюбленные храните, | Любовь любите в сладком сне.*" (BP, 212); "*..Любовь к любви, любовь-волну, | Восхвалим ласки и - Луну. I..*" (Bal'mont, BP, 214-215).
- 33 Vgl. L.F. Földényi 1988: "Der Melancholiker steht im Grenzbereich von Sein und Nichtsein" (36), wie der Wahnsinnige und der Wahrsager wandert er im Grenzbereich von "Leben und Tod" (48) - unter dem Zeichen Saturns stehend (49ff., 102ff.). Nur der melancholische Heros wagt den Blick in Leere und Einsamkeit (51f, 216f.), nur er kennt (aufgrund seiner Herkunft aus den Mysterienkulten) die "Unaussprechlichkeit" Gottes (52, 349ff.) und den entsprechenden apophatischen Diskurs: "Der Preis für die Freiheit aber ist die «Unaussprechlichkeit».." (220). Krafft-Ebing bezeichnet die manisch-depressive Erkrankung als "Melancholie" (ibid., 280); später wurde Melancholie und Depression einfach gleichgesetzt (ibid.). Nach Földényi ist die ("endokosmogene") Depression (296) eher der Neurose als der Psychose zuzurechnen (284). Vgl. dazu auch R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl 1990 und zuletzt: J. Kristeva 1987. Freud hatte in seiner Gegenüberstellung von Trauer und Melancholie jene mit einem Objekt, diese aber mit dem Objektverlust assoziiert (ibid., 330 und Freud, "Trauer und Melancholie", X, 431ff.): Der Objektverlust provoziert auch den Ichverlust des Melancholikers, der gleichzeitig magisch vom Nichts und vom Chaos angezogen wird (338ff): "In den Augen des Melancholikers entleert sich die Ordnung der Welt" (341). Ähnlich hatte schon Søren Kierkegaard die Angst bestimmt, in der die Möglichkeit der absoluten Freiheit verborgen liegt (Kierkegaard 1912, 48).
- 34 Zur psychoanalytischen Bedeutung des Vergessens und der Verdrängung bei Freud vgl. Paul Ricoeur 1974, 148ff.- Die Verrücktheit der Zeit-Zirkularität ist im S I mehrfach in der Gestalt des "verrückten Uhrmachers" verkörpert (vgl. A. H.-L. 1989a, 322). Ebenso wie die im Frühsymbolismus vielfach variierte Gestalt des Ahasver eine ziel- und endlose Bewegung im Raum (ein "kruženie") verkörpert, symbolisiert der "(verrückte) Uhrmacher" (auf durchaus hoffmanneske Weise) die leere Bewegung in der Zeit, das Mythologem der "ewigen Wiederkehr" als ein "Im-Kreise-Gehen", ohne die erlösende Teleologie der zyklischen, spiralförmigen Weltzeit des mythopoetischen S II.
- 35 Umgekehrt gilt "das Vergessen" als "die erste, die große Abwehr gegen den Tod.." (vgl. I.A. Caruso 1983, 21ff. und 67). Ziel einer jeden (analytischen) Psychotherapie ist die "Verwandlung des Wiederholungszwanges in Anamnese" (ibid., 187f.); wenn aber die Psychoanalyse in diesem Sinne (ebenso wie die Prozesse der Individuation aus der Sicht Jungs) Formen einer "geglückten Anamnese" darstellen (sollen), so gilt für den frühen

Symbolismus eher das Umgekehrte - nämlich das neurotische Verharren im Wiederholungszwang, also im Thanatosprinzip. Typisch für die Dekadenten ist die Ambivalenz von Eros und Thanatos auch in Hinblick auf das Prinzip der Ewigen Wiederkehr (vgl. dazu G. Mattenklott 1970, 90).

- 36 Vgl. dazu die Rolle des "fatalen Mannes" in Lermontovs *Geroj našego vremeni* (A. H.-L. 1992c).
- 37 Zur Algotangie in der europäischen Dekadenz vgl. ausführlich M. Praz [1933] 1970, 204ff.; A. Taeger 1987, 29f. (zu Th. Reiks *Masochismustheorie und Dekadenz*).
- 38 Zur Unterscheidung zwischen "Ästhetismus" (S I/1) und "Panästhetismus" (S I/2) im Frühsymbolismus vgl. A. H.-L. 1989a, 45-88.
- 39 Die von Deleuze (1980, 178) angeführte Parallele zwischen Spinozismus und beweisführender Ratio bei de Sade findet sich auch bei Brjusov wieder. Im Masochismus ist die Sinnlichkeit aufgehoben; der von Masoch verkündete "neue Mensch" kann "ohne Geschlechtsliebe" auskommen - daher seine absolute Gefühlskälte, "eine übersinnliche Empfindsamkeit, eisumrandet und pelzgeschützt" (ibid. 205). Das "besstrastie"-Motiv im S I wurzelt in der "Wesenskälte des Weibes" im Masochismus ebenso wie in der "Apathie" des Sadismus (204). "Die eiszeitliche Katastrophe" - daher auch die Nutzfunktion des Pelzes - "schafft den Übergang vom hetärischen zum gynaikokratischen System - durch die Verdrängung der Sinnlichkeit" (206); die "kalte Verbindung von Empfindsamkeit und Grausamkeit der Frau zwingt den Mann zur Reflexion und konstituiert das männliche Ideal" (207). Die "Gefrorenheit", das Statuenhafte (ibid. 220) des masochistischen Frauenideals charakterisiert auch den dekadenten Typus der Geliebten als Verkörperung männlicher Projektionen (daher das Mondhafte der *Venus in Pelz!*), konkret der "Übertragung aller Vaterfunktionen auf Frauenbilder" - wodurch der Vater insgesamt annulliert wird (212). Der Vater ist "buchstäblich aus dem masochistischen Universum vertrieben" (215); was im/am Masochisten "geschlagen" wird, ist das "Vaterbild" (217). Die "Überwertigkeit des Vaters (der über alles Gesetz gestellt ist)" im Sadismus entspricht der frühsymbolistischen Selbstidealisierung des Dichtes zum autokratischen demiurgischen Künstlermenschen (so im *estetizm*), der sich an die Stelle des kosmischen Schöpfers und sein Arte-fakt an jene der Schöpfung zu setzen trachtet. Die masochistische Gegen-Welt verfügt über alle wesentlichen diabolischen Attribute: das erwähnte Statuenhafte (Ideal der Verewigung), die Erstarrtheit, das Mondlicht ("Statuen-Mondlicht", ibid. 220), Künstlichkeit (eine Welt, bestehend ausschliesslich aus Kunstwerken), Spiegel- und Reflexnatur (221), das Theoretische ("sozercatel'nost"). Der Masochist erlebt das "Warten im Reinzustand" (G. Deleuze 1980, 222), ebenso wie der Diabolist einem "leeren Adventismus" verfallen ist, einer Verzögerung, Aufschiebung, Spannung, die vom Phantasma ausgeht. Damit wird jegliches Objekt (der Erwartung) zum Fetisch, ebenso wie für den Diabolisten die gesamte Realität fetischisiert ist. Dies macht letztlich auch ihren Kunstcharakter aus. Die masochistische Welt besteht ausschließlich

aus Kunst und Kultur. Während es im Ästhetismus (S I/2) also um die Usurpierung der Position des Gott-Vater (durch den Dichter-Demiurgen) geht, sind im Panästhetismus (S I/2) "Kain und Christus" die Hauptfiguren (Deleuze, *ibid.* 245): "Das Kreuz stellt hier das mütterliche Bild des Todes dar, den Spiegel, in dem das narzißtische Ich Christi (=Kain) das ideale Ich (den wiederauferstandenen Christus) erkennt" (246). In der masochistischen Interpretation wird in Christus die Vaterähnlichkeit (und damit auch das Über-Ich) getilgt (248). Zum romantischen "fatalen Mann" vgl. A. H.-L. 1992c. Zum Sadomasochismus bei Dostoevskij vgl. S. Freud, "Dostoevskij und die Vätertötung", in: S. Freud XIV, 401 und allgemein S. Freud, "Jenseits des Lustprinzips", XIII, 58; XIV, 478ff.

- 40 Zitiert bei A. Taeger 1987, 28; M. Frank 1984, 200. - Alle drei bei Sacher-Masoch auftretenden (von Bachofen abgeleiteten) Typen des Weibes bzw. der Geliebten-Mutter (Deleuze 1980, 200ff.) finden sich auch im Frühsymbolismus: so der Typ der heidnischen Frau, der Hetäre, der Aphrodite, deren moderne Gestalt "Ehe, Moral, Kirche und Staat" denunziert (*ibid.*), der streng mütterrechtliche Typ der Amazonen-Frau und schließlich der Typ der oralen Mutter im Masochismus (208). Auch Freuds Frauenbild (besonders in "Das Unbehagen in der Kultur") steht in Bachofens Denktradition (J. Le Rider 1987, 137).
- 41 Nach Freud ist der "Größenwahn" (die Idee der "Allmacht der Gedanken" und der Magie der Worte) typisch für den Narzißmus (Freud X, 140). Die Hysterie wird im selben Zusammenhang als "Paraphrenie" der "dementia praecox" gleichgestellt (*ibid.*, 153).
- 42 Zur "Metaphorik der Krankheit" vgl. C. Heselhaus 1968, 41ff. Zur Diskussion um die konstitutive Neurotik des Künstlers bzw. Genies allgemein im späten 19. Jahrhundert vgl. J.M. Fischer 1980, 10ff., 16f. - vgl. etwa die Schrift von W. Steckel, *Dichtung und Neurose*, 1909 oder Otto Rank, *Der Künstler*, 1907.
- 43 Die umfassendste Darstellung aller wesentlichen Merkmale der Entstehung und Entfaltung einer Wahnvorstellung im pathologischen Sinne finden wir in Dobroljubovs Prosafragmenten in *Natura naturans. Natura naturata* (so v.a. in I, 89), die - im Gegensatz zur Pathopoetik des S III - noch gänzlich in der Ästhetisierung des Wahnhaften verharren: "...Но ощущение боли было почти приятно. Словно крышка жизни была разбита, и все минувшее из-ливалось в просторе моря медленной струей крови. После того как-то змеи - темные, черные - вошли в него. I...I Человек возмутился. Он в безумном бреду стал гоняться за этими врагами. Но они - ловкие, слизкие - разламывались в руках и шли, шли ... Злоба загорелась. Вспыхнул лихорадочный жар..".
- 44 Zu dieser Differenzierung in zwei "Programme" des Frühsymbolismus vgl. A. H.-L. 1989a, 85ff. - Im Manierismus erfuhr das Irre, Wahnhafte, Pathologische eine positive Umdeutung zum Ästhetischen und "Interessanten". Nach Tesauro sind "die Irren besonders dazu befähigt, in ihren Phantasien

schillernde Metaphern und scharfsinnige Symbole zu schaffen: genaue genommen ist der Wahnsinn nichts anderes als die Fähigkeit, eine Sache in eine andere zu verwandeln. Die subtilsten Genies, die Dichter und die Mathematiker neigen am stärksten zum Irresein." (zit. nach G.R. Hocke 1987, 95). Die manieristische Ästhetik ist zugleich eine "manische" und eine paranoide (ibid., 212).

- 45 Den Erfolg von M. Nordaus Buch in Rußland dokumentieren gleich drei russische Ausgaben in den 90er Jahren. Ausführlicher dazu vgl. J.D. Grossman 1973, 247-260; vgl. zur Wirkung Max Nordaus auch M. Praz [1933] 1970, 13; zum Zusammenhang von Melancholie und Wahnsinn (v.a. seit der Romantik) vgl. L.F. Földényi 1988, 230ff.
- 46 Das Gedicht "Lex mortis" steht unter dem Präskript von Victor Hugo: "Notre vie est faite de mort. Nous sommes sepulcres."; "..Молоды, Смерть, Твои дерзкия женския руки. | Ближе к безумцу! пусть холоден гроб и священен.." (Gippius, I, 40-41); "Она угасла, потому что настала зима. Она угасла, потому что устали крылья.." (I, 58). In dem als "Psichičeskij éťjud" bezeichneten Prosafragment "Bolezn'" (I, 88-92) behandelt Dobroljubov jenen Zwischenbereich (zwischen Leben und Tod), in der die Menschen ihr lunares Schattenwesen annehmen.
- 47 Vgl. A. H.-L. 1992a; 1990c.
- 48 Ein treffendes Beispiel für die vitalistische Todessehnsucht Gumilevs ist etwa sein Gedicht "Smert'" (1913, zitiert wird nach der Ausgabe: Nikolaj Gumilev 1988, hier: 235); vgl. auch die berühmten Verse: "..И смерти я заглядываю в очи, | В зеленые, болотные огни. |...| А ночью в небе, древнем и высоком, | Я вижу записи судеб моих | И ведаю, что обо мне, далеко, | Звенит Ахматовой виренный стих. | Так не умею думать я о смерти, | И все мне грезятся во сне, | Те женщины, которые бессмертье | Моей души доказывают мне." (Gumilev, 403-405).
- 49 "Sie muß den Kampf zwischen Eros und Tod, Lebenstrieb und Destruktionstrieb zeigen, wie er sich an der Menschenart vollzieht. [...] Und diesen Streit der Giganten wollen unsere Kinderfrauen beschwichtigen mit dem „Eiapopeia vom Himmel" (S. Freud, "Das Unbehagen in der Kultur", in: S. Freud XIV, 481)
- 50 N.S. Gumilev, *Pis'ma o russkoj poézii*, Petrograd 1923.
- 51 Zitiert wird nach der Ausgabe O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Washington 1967 (abgekürzt I, II, III) und *Sobranie sočinenij*, IV - dopolnitel'nyj tom, Paris 1981.
- 52 V. Rozanov, *Uedinennoe*, SPb. 1911 und *Opavšie list'ja*, SPb. 1913-1915 in: *Izbrannoe*, München 1970: "Несу литературу как гроб мой" (ibid., 122). Ebenso wie bei M. wird auch bei "Rozanov die Sphäre des Todes mit dem paradoxalen Widerspruch von "nežnost" und "užas" assoziiert

(Rozanov, *ibid.*, 83, 91, 93, 219; zu einer "poëtika užasa" im Rahmen der Ästhetik des Erhabenen in der Moderne vgl. A.H.-L. 1991a).

- 53 In der symbolistischen Mythopoetik um 1900 bildet die Assoziation von "solnce" - "serdce" und "požar" den zentralen Komplex der kosmischen wie der Lebenssymbolik: Erst durch die (magisch-mystisch aufgefaßte) "Verbrennung" im Feuer des Sonnen-Gottes wird die Erlösung und Sublimation möglich (vgl. Bal'monts "Budem kak solnce" [1903], sein ["Gimn ognju" 1970], 147-150 oder Vja. Ivanovs "Plamenniki", I, 548-555 oder A. Belyj, "Zolotoe runo", 1903, 73-75).
- 54 In Vjačeslav Ivanovs synthetischem Religionssymbolismus bildet das dionysisch-christliche (Selbst-)Opfer den Mittelpunkt des Erlösungswerkes des "stradajuščij bog", dessen jenseitige Göttlichkeit sich im Tellurischen, Materiellen auflöst, "stirbt", um sodann Erlösung und Auferstehung zu erlangen (vgl. Vja. Ivanov, *Dionis i pradionisijstvo*, Baku 1923; ders., "Niče i Dionis", I, 719ff. Das dionysische Selbst-Opfer verschmilzt das Vital-Erotische mit der "Zerstückelung" im Tod: vgl. V. Solov'ev, "Smysl ljubvi", 1892-1894, VII, 32ff.; vgl. auch A. H.-L., 1984, Bd. 3, 468ff.
- 55 Zur apokalyptischen Dimension des *poeta vates* in der Mythopoetik Puškins vgl. zuletzt B. Gasparov 1991.
- 56 Zum Mythologem des "Wort-Samens" vgl. R. Grübel 1983, 205-271.
- 57 R. Lachmann 1990, 367.
- 58 Zum ägyptischen Totenschiff vgl. auch Mandel'stams Gedichte Nr. 93, 171, 172; R. Lachmann 1990, 367.
- 59 Zum Proserpina bzw. Persephone-Mythos bei M. vgl. D.C. Gillis 1976, 139-159; A.M. Iverson 1976, 34-39; P. Hesse 1989, 102ff.
- 60 Zur Opposition "prizračnost'" / "prozračnost'" im Symbolismus vgl. A.H.-L., 1989a, 253ff.; J. Striedter 1966, 267f.
- 61 A. H.-L. 1984, 467ff. Zum Dionysosmythos in Romantik und Neoromantik (Nietzsches) vgl. eingehend die Darstellung bei M. Frank 1982.
- 62 Die Ekstase ist - als "dionysischer Zustand" - ein unmittelbares Eintauchen des Bewußtseins ins Unbewußte, dessen Zeit- und Raumlosigkeit als "bezbrežnyj mig" erfahren wird (Ivanov, "Niče i Dionis", 1904, I, 724; P.A. Florenskij 1914, 391f.; vgl. Ivanovs Bezug auf Nietzsches "Fröhliche Wissenschaft", § 341). Zum Ekstase-Begriff bei C.G. Jung, V. Ivanov und Heidegger vgl. S. Averincev 1972, 139. Zum Automessianismus A. Belyjs vgl. auch M. Ljunggren 1982, 149.
- 63 S. Freud verbindet in seiner Metapsychologie Platos Mythos vom "Mannweiblichen" (Kugelmensch) mit dem Wiedervereinigungsverlangen, das alle Sexualtriebe bestimmt (S. Freud, "Jenseits des Lustprinzips", XIII, 62f.)

- 64 A. H.-L. 1984, 495.
- 65 Vgl. ausführlich zur Dekonstruktion der Apokalyptik im Symbolismus A. H.-L. 1992b.
- 66 A. H.-L. 1984, 552.
- 67 Die Nähe - aber auch die Differenz - zwischen dieser Wertambivalenz des Weiblichen im Symbolismus und bei Otto Weininger diskutiert A. Belyj in seiner Rezension "Vejninger o pole i karaktere", 1907, A, 288. Die Mythisierung des Geschlechtspolarität reflektiert eingehend auch A. Blok, "Dnevnik", 1902, VII, 51ff., wenn er von dem "phallischen Prinzip des Geschlechts" spricht - und von dem "zemnoe nebožitel'stvo" des "pol", das nichts anderes ist als der "umgekehrte Himmel", wogegen die Erde durch die kosmische Hure ("vselenskaja prostitutka") verkörpert wird (vgl. auch "Ženščina-bludnica" bei in einem Brief Bloks an Belyj, *Perepiska*, 1904, 143).
- Wie Dostoevskij postuliert Blok die Notwendigkeit des Sündenfalls (der nichts anderes ist als ein "Fall ins Unbewußte", ein "Bewußtlos-werden" im Sinne Jungs), denn erst dieser Sturz bietet die Möglichkeit zur Rettung. Für Solov'ev bedeutet die "Geschlechtsliebe" ("polovaja ljubov'") den Höhepunkt der mystisch-erotischen *unio* im Prozeß der Individuation ("Smysl ljubvi", 1892-94, VII, 12, 16); ders., "Žiznennaja drama Platona", 1898, IX, 194ff. kritisiert das Sublimierungspathos bei Plato und dessen Abwertung der "plotskaja ljubov'" (im Begriff der "platonischen Liebe"), vgl. VI. Solov'ev, "Ljubov'", dt. Ausgabe, Bd.6, 307f.; "Smysl ljubvi", VII, 46ff.; P.A. Florenskij 1914, 292ff.; D. Merežkovskij, "Ne mir, no meč", X, 95: "Ognennoe ostrie ploti - pol.." (ibid., 101); "pol" und "plot'" bilden das aller Realste und Mystische der Existenz (ibid., 73).
- Eben diese im Spätsymbolismus dominante apokalyptische Pneumatik war der Versuch einer Idealisierung der archaisch-unbewußten, vorkulturellen Libido-Welt, die in eine posthistorische, postkulturelle Epoche projiziert wurde. In diesem III. Reich der Freiheit sind "telo", "delo", "dejstvie" im total Kreativen permanent und unmittelbar zugänglich (Merežkovskij, "O novom religioznom dejstvii", XI, 157f., 163): "Nižnjaja bezdna, nižnee, obratnoe, oprokinutoe nebo manit k sebe soblaznom poleta vniz.." (ibid., 163). Im Prozeß der Vergeistigung und Abstrahierung des Christentums wurde das Symbol dieser Unmittelbarkeit - die "Večnaja Ženstvennost'" einerseits zur Himmelbraut hinwegsublimiert, anderseits zur babylonischen Hure verdrängt ("Ne mir, no meč", X, 25; vgl. auch A. Dobroljubov, III, 63; A. Blok, 1903, *Perepiska*, 4, zum "užas svjatoj ploti" bei Wagner und Nietzsche; vgl. V. Rozanov 1913 zur heiligen Prostitution).
- 68 A. H.-L. 1984, 1100, 1104.
- 69 Vgl. dazu M.B. Mejlach 1973, 244ff., 257.
- 70 Vgl. dazu auch O. Matich 1972, 21ff.; T. Pachmuss 1971, 9ff, 21ff. Zum Verhältnis von Brjusov-Belyj-Petrovskaja vgl. S.S. Grečiškin, A.V. Lavrov 1976, 334ff, 1978, 79ff.; vgl. A. H.-L. 1984, 1138f.

- 71 Im Realismus des 19. Jahrhunderts nimmt der messianisch-übermenschliche Held (seit Lermontovs Pečorin) zunehmend weibliche Züge an: Diese Entwicklung gipfelt dann in der Gestalt Stavrogins in Dostoevskijs *Besy*, der einerseits als "Ivan-Carevič" (II. Teil, 8. Kapitel) andererseits als androgyne Bezugsfigur (besonders für den jungen Verchovenskiij) auftritt. Die dämonische "Schönheit" Stavrogins, seine "Sonnenhaftigkeit" provoziert bei Verchovenskiij ein "Liebesgeständnis" und eine masochistische Selbsterniedrigung, die dann im S I der *femme fatale* entgegengebracht wird.
- 72 Vgl. zur "Unbekannten" C.G. Jung, "Gnostische Symbole des Selbst", in: *Aion*, 9/2, 224; zum "unbekannten Mann" im Verhältnis zur "unbekannten Frau" vgl. C.G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, 75, 106, 116, 140.
- 73 Zur Relevanz der psychoanalytischen Theorie des Unbewußten für die Philosophiegeschichte des 19. Jahrhunderts vgl. eingehend O. Marquard 1968, 375-392 und ders., 1987.
- 74 Zu Hartmanns "Philosophie des Unbewußten" vgl. auch V. Solov'ev, "Krizis zapadnoj filosofii", 1874, I, 95ff.; Belyj, "Prorok bezličija", 1908, A, 9ff; ders., "Simvolizm, kak miroponimanie", 1903, A, 222ff. - VI. Solov'ev aktualisiert in seinen Betrachtungen zum Naturschönen die Minderform der Erdschlange (also des Symbols des Chthonisch-Unbewußten) in der Gestalt des "inneren Wurmes" ("červ", "klist"), der die dunkle, destruktive Seite des Unbewußten realisiert - Symbol "dunkler, blinder, schwarzer Materialität und "stichijnost" ("Krasota v prirode", 1889, VI, 45ff.). Wie die Kohle ("ugol") dem Diamant, so steht auch "červ" der himmlischen, kosmischen Schlange (Ouroboros) gegenüber. Auffällig ist hier Solov'evs Verwendung von Motiven der grotesken Poetik (Gogol's) als Signale für destruktive Unbewußtheit und unerlöste, nicht sublimierte Materialität.
- Nach Belyj vermag nur die wahre "Imaginationskunst" (also eigentlich der Realsymbolismus, das "bol'soe iskusstvo") unmittelbar aus dem "Chaos der Seele" (bzw. des Unbewußten) zu schaffen: "Iz glubiny bezsoznatel'nogo zakryvaetsja on ot prirody zavesoj fantazii" (A. Belyj, "Simvolizm", 1908, LZ, 26). Die Tragödie des kreativen (Künstler-)Menschen besteht eben in der Abspaltung des "Bewußtseins" von der "Natur" bzw. dem Unbewußten (ibid., 27). Zum "bessoznatel'noe" vgl. auch A. Belyj, "O granicach psichologii", 1904, S, 32ff. (das Unterbewußte als "Grenzbegriff, der nur negativ definierbar ist, weil er das reine "Nichts" markiert). Nach Belyj ist das "Bewußtsein bloß eine schmale Grenze zwischen dem Unterbewußten und dem Überbewußten" ("tonkaja granica meždu podsoznatel'nym i sverchsoznatel'nym", in: "Okno v buduščee", A, 143).
- 75 Auch P.A. Florenskij definiert das "žiznetvorčestvo" als "kunstreligiöse Existenz", die das vereinzelte, leere Ich zu einem erfüllten "Selbst" macht: "...«sam» spasaetsja, no - poterjav svoe "delo", svoju žizn', kak chudožestvennoe tvorčestvo" (P.A. Florenskij 1914, 235, 237, Anm. 405, ibid., 724f., 240ff.). Ebenso wie Solov'ev erkennt auch Florenskij das destruk-

tive, chaotische Unbewußte, das das "Selbst" verschlingt, als einen "Wurm" ("červ"), der alles "Sein auffrißt" (ibid., 244), Ich und Selbst von einander trennt. Die eine Selbstheit ohne Selbst ("bez samogo") gilt Florenskij als "pustota nebytija" (ibid., 234), reine, in sich kreisende Irrealität (wie sie der Sich-Konzeption des Frühsymbolismus entspricht). Dagegen führt die Selbstwerdung über die Entdeckung des "eigenen Anderen" ("svoe drugoe") im Du des "drug" (439): "No drug - ne tol'ko ja, no drugoe Ja, drugoj dlja Ja" (ibid.; vgl. dazu auch ibid., 30; 324-325, 391ff.).

Im Symbolismus wird diese (S-)Ich-Auflösung vielfach mit dem Motivkomplex der 'Verbrennung' ("sožženie") verbunden: Die in "Flammen gereinigte Psyche" wiederersteht aus der Asche wie der Vogel Phönix (A. Belyj, "Feniks", 1906, A, 147ff.; zum "Samo" vgl. A. Belyj, "Fridrich Nicše", 1907, A, 73; "Ėmblematika smysla", 1909, S, 73, 82f.). Für Ivanov setzt dieser Prozeß mit einem Eintauchen der Seele in das "temnoe more neskazannogo" ein, wobei es zu einem "Auslöschen aller Schriftzeichen der Welt im weichen Sandstrand der Seele" kommt (Ivanov, "Anima", III, 285). Zur panikerzeugenden Wirkung der Begegnung mit dem Chaos des Unbewußten (in der Gestalt der Aphrodite-Astarte) vgl. Vja. Ivanov, "Drevnij užas", 1909, III, 104ff. (dazu A. H.-L., 1991a, 1984, 1078ff.). Der Komplex der Urszene, der Urangst - wie es das Erd-Weib für den Animus repräsentiert ("podzemnaja žena") - wird im Symbolismus durchgängig mit diesem "drevnij užas" assoziiert (vgl. parallel dazu C.G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, 14/2, 195ff.).

76 Vgl. die eingehende Studie von M. Ljunggren zu Belyj (1982).

77 Der Zusammenhang zwischen der Bildung von Bruderschaften bzw. Männerbünden und dem Ödipus-Drama wird bei Freud deutlich hergestellt: "Wir können nicht über die Annahme hinaus, daß das Schuldgefühl der Menschheit aus dem Ödipuskomplex stammt und bei der Tötung des Vaters durch die Brüdervereinigung erworben wurde." (S. Freud, "Das Unbehagen in der Kultur", in: S. Freud XIV, 490). Dies gilt wohl auch für die Gruppendynamik der symbolistischen Männerbünde zwischen den Dichtern und Künstlern jener Zeit.

78 "Das Über-Ich ist sadistisch geworden, das Ich wird masochistisch, d.h. im Grunde weiblich passiv. Es entsteht ein großes Strafbedürfnis im Ich [...] Jede Strafe ist ja im Grunde die Kastration und als solche Erfüllung der alten passiven Einstellung zum Vater. Auch das Schicksal ist endlich nur eine spätere Vaterprojektion. (S. Freud, "Dostojewski und die Vater-tötung", in: S. Freud XIV, 408-9). "Die Beendigung der Trauer besteht in einem abermaligen Essen des Toten - nun aber in unverhohlener Lust. Die Wiederholung der Ödipus-Untat beendet die Trauer der Primitiven" (K. Abraham I, 158). Zu einer psychoanalytischen Interpretation Belyjs und des Romans *Peterburg* vgl. M. Ljunggren 1982, 9ff.; 145f. (auch zur Lage der Psychoanalyse in Rußland in den 10er Jahren). Interessant sind in diesem Zusammenhang die Äußerungen A. Belyjs zu O. Weiningers *Geschlecht und Charakter*, wo es deutliche Hinweise auf Freuds Hysterietheorie gibt (vgl. A. Belyj, *Vesy*, 2, 1909).

- 79 Zur Projektion vgl. Freud XIII, 29f.
- 80 S. Arieti 1976, 135ff., W. Schönau 1990, 90f.
- 81 A. H.-L. 1988, 135-223.
- 82 Ibid., 169ff.
- 83 Daher die Bevorzugung der Hermetik gegenüber der Hermeneutik in Derridas und Lacans Neulektüre Freuds (J. Derrida [1976] 1979, 10).
- 84 Vgl. zur Typologie des archaischen Futurismus (abgekürzt als A II) Chlebnikovs A. H.-L. 1986b. Unterschieden wird hier zwischen dem verfremdungstheoretischen Typ der Avantgarde (A I), der eine Ästhetik der Negation, Deformation und Nicht-Identität postuliert (v.a. Kručenyč, Majakovskij u.a.), wogegen parallel dazu der Avantgardetyp II (A II) eine neoprimitivistische, archaische Mythopoetik aufbaut, die in der poetischen Welt Chlebnikovs und im Suprematismus Malevičs gipfelt.
- 85 Vgl. dazu A. H.-L., 1990b, 9-56.
- 86 Goeppert 1973, 39; Lorenzer 1970, 65.
- 87 Zur Kritik an der Symbol-Symptom-Gleichsetzung bei Freud vgl. A. Lorenzer 1970, vgl. G. Jappe 1971, 100ff.
- 88 Nach Ricœur 1974, 109, ist das Symbol "der Sinn des Sinns"; die Freudsche Hermeneutik wäre demnach eine Hermeneutik des Symbols als einer Sprache des Wunsches (ibid.). Diese ist aber eingelassen in die Tradition und Kultur der Sinngebungen (ibid., 113) - und nicht autogen, d.h. aus dem Unbewußten geschöpft (wie die Jungschen Archetypen).
- 89 Zur Kritik an der Ontologisierung bzw. Verdinglichung des Unbewußten bei Jung (und teilweise bei Freud) vgl. G. Gamm 1989, 148ff. Während Jung das Unbewußte "verdinglicht" (ibid., 156), entwickelt sich bei Freud die Trieblehre gleichsam zu einer "Mythologie" (vgl. S. Freud XV, 101): "Die Triebe sind mythische Wesen, großartig in ihrer Unbestimmtheit" (vgl. G. Gamm 1989, 172ff.). So wird unter Metapsychologie des späten Freud (gewissermaßen das III. Modell der Psychoanalyse) eine explizite oder implizite Mythopsychologie sichtbar. Vgl. dazu auch eindringlich A. Lorenzer 1972, 23, dessen Aussagen zur Ontologisierung des Unbewußten und der Symbolik bei Jung direkt auch auf die Psychopoetik des S II zu beziehen wären. Für ihn wie für die Freudsche Psychoanalyse sind Symbole immer Produkte des Primärprozesses (ibid., 27), wogegen sie bei Jung und im Symbolismus auch aus dem Sekundärprozeß erwachsen, ja Objekte religiöser Projektionen sein können. Auch E. Jones [1918] 1978 bindet die Symbole an die Primärprozesse, während die Psychoanalyse nach Freud auch die symbolbildende Funktion der Sekundärprozesse (partiell) anerkannte.

Zur Entfaltung der psychoanalytischen Symbollehre vgl. A. Lorenzer 1972, 1ff. und A. Lorenzer 1986, 138ff. Wesentlich für die Psychanalyse des Symbol(ischen) ist seine Stellvertreterfunktion für Unbewußtes bzw. Verdrängtes (E. Jones [1918] 1978, 60f., 81f.): "Nur was verdrängt ist, wird symbolisch dargestellt... Diese Schlußfolgerung ist der Prüfstein der psychoanalytischen Theorie der Symbolik" (ibid. 82). Wesentlich bleibt aber - im Gegensatz zu Jung und zum Symbolismus (S II) - die fortwirkende Relevanz des rezenten Denkkontexts: "Nur wenn wir an ihre objektive und buchstäbliche Realität nicht glauben, erkennen wir, daß wir Symbole vor uns haben [...] Ein mythologisches Stück Wissen ist daher zur Zeit, in der es akzeptiert wird, und für diejenigen die es akzeptieren, die zu diesem Zeitpunkt einzig mögliche Form der Wahrheit [...] Das Unbewußte assimiliert das neue Material in Ausdrücken seiner eigenen Gedanken [...] mit dem Ergebnis, daß das Symbol des unbewußten Gedankens zum Bewußtsein kommt." (E. Jones 1978, 100-101). Während der nichtanalytische Zuhörer "gewöhnliche Bedeutungen" vernimmt, hört der Analytiker Symbole, d.h. "Gegebenheiten, denen ein Teil fehlt, und zwar fehlt auf eine - prinzipiell - bestimmbare und gleichzeitig noch unbestimmte Weise" (N. Abraham, M. Torok [1976] 1979, 165f.). Ganz allgemein war für Freud selbst die methodische Perspektive der Psychoanalyse "von Anfang an eine dualistische", wogegen jene C.G. Jungs eine "monistische" sei (S. Freud, "Jenseits des Lustprinzips", XIII, 57). Man könnte hier auch "dualistisch" mit dem binär-funktionalen Prinzip einer jeden Analytik identifizieren und "monistisch" mit dem Essentialismus synthetischer Methoden gleichsetzen.

- 90 Zur Abgrenzung von Symbol und Klischee vgl. A. Lorenzer 1972, 96ff. und 115: Für ihn sind die Klischees versteinerte Symbole; vgl. auch Goeppert, 59; vgl. ebenso J. Starobinski 1973, 95; vgl. auch P. Watzlawick et al. [1967] 1985, 103.
- 91 Vgl. die hermeneutisch orientierten Freud-Interpretationen bei Paul Ricoeur oder J. Starobinski 1973, 95, 100.
- 92 "Das Verdrängte (das Signifikat) ist sozusagen der durchgestrichene, der Bedeutung beraubte Signifikant. [...] Der Phallus ist der exkludierende und zugleich exklusive Signifikant, weil er die Differenz markiert, die sich durch die Kastration markiert. [...] So beschreibt Lacan das Symbolische als eine Ordnung, in der Kraft der differentiellen Bewegung des phallischen Signifikanten das Begehren des Subjekts sich artikulieren kann - aber stets nur an einem anderen Ort." (P. Krumme 1978, 35)
- 93 V.N. Toporov 1983 , 227-284.
- 94 Zur räumlichen Stellung des psychischen Systems vgl. S. Freud, "Jenseits des Lustprinzips", in: S. Freud XIII, 23f.; vgl. auch Goeppert 1973, 27f. Bei Lacan ist "der Andere der Ort des Signifikanten", als "Ort des Gesetzes" (S. Weber 1990, 217). Für Derrida ist "der kryptische Ort (des Unbewußten) eine Grabstätte: "Ein Nicht-Ort. Hier kann das Wort-Ding begraben

ben werden - als Sache des kryptischen Unbewußten" (J. Derrida [1976] 1979, 19f.).

- 95 Zur Kongruenz zwischen der Struktur der Psyche und jener des Kunstwerks allgemein vgl. G. Devereux [1976] 1985, 45 und zur psychoanalytischen Deutung von literarischen Träumen (in den griechischen Tragödien) vgl., *ibid.*, 22ff: "Ob Dichter oder Flickschuster, beide müssen *automatisch psychologisches - und psychologisch interpretierbares - Material produzieren*. Der Geist *kann* eigentlich kein anderes Material hervorbringen.."; "Der nicht-rationale Charakter der Traumprozesse braucht nicht weiter betont zu werden. Hungrige Pferde träumen von Hafer, aber der Hafer, den sie im Traum «fressen», ist unreal und sie wachen hungrig auf." (*ibid.*, 24). Erst die Homologie zwischen Traum und Metapher garantiert freilich die Anwendung der Technik der Traumanalyse auf die Traumerzählungen (29, 40f.): "Der Dichter konstruiert einen Metapher-Rätsel-Traum; der Traumdeuter zerlegt die Traum-Rätsel-Metapher und setzt sie dann "richtig" zusammen." (41). Der Dichter verwandelt die Realität in eine traumähnliche Metapher; der Traumdeuter konvertiert einen metaphor-ähnlichen Traum zurück in die Realität. Beide müssen die Fähigkeit besitzen, "Invarianten" zu erkennen. (*ibid.*)
- 96 Vgl. dazu A. H.-L. 1989b; Goeppert 1973, 44ff.; G. Jappe 1971, 67f., P. Widmer 1990, 39ff.
- 97 Vgl. die Einleitungspassage bei B. Ejchenbaum 1922.
- 98 Vgl. zur Unterscheidung von Primär- und Sekundärvorgängen die Zusammenfassung bei Laplanche-Pontalis 1973, 396ff.
- 99 Vgl. auch S. und H. Goeppert 1973, 15ff., 47ff.
- 100 Vgl. Freud, VI, 189; W. Schönau 1990, 16; E. Kris 1952.
- 101 Zum Vorrang der Metonymie über die Metapher bei J. Lacan vgl. S. Weber 1990, 91ff. und: "Die einzige Kontiguität, worauf die Metonymie zählen kann, ist die der Signifikantenkette selbst. Und die einzige "Ähnlichkeit", welche die metaphorische Substitution von Signifikanten ermöglicht, ist die unsinnliche, formale Ähnlichkeit der Signifikanten untereinander. (S. Weber 1990, 84-95); "Das Subjekt des Unbewußten, des Signifikanten, «ist» also, nur *als* die metonymische Bewegung, «die Verschiebung, die das Subjekt ist», als jenes Hinschwinden, das Lacan «fading» nennt." (*ibid.*, 115, 125). Das Subjekt ist also nicht mehr Symbol-Träger (wie bei Jung oder im S II), sondern Spielfeld und Durchlaufposten des Symbolischen bzw. Imaginären (125f.).
- 102 Daher auch die Bedeutung der Schrift(lichkeit) gegenüber dem Phonozentrismus bei Lacan und Derrida (vgl. S. Weber 1990, 45, 72ff.) - Vgl. dazu etwa die Nebenbemerkung bei Freud: ..die Schrift ist ursprünglich die Sprache des Abwesenden. das Wohnhaus ein Ersatz für den Mutterleib, die

erste, wahrscheinlich noch immer ersehnte Behausung, in der man sicher war und sich so wohl fühlte. (S. Freud, "Das Unbehagen in der Kultur", in: S. Freud XIV, 450).

- 103 Vgl. die Idee eines "Tertiärprozesses" als Vereinigung von Primär- und Sekundärprozeß in der Kunst bei Arieti; siehe dazu auch W. Schönau 1990, 16f.
- 104 Zur "Kryptonymie" der Sprache des/im Unbewußten vgl. N. Abraham, M. Torok [1876] 1979, 168ff. Das Kryptonym wird im Unbewußten - in der "Krypta" - fetischisiert (vgl. auch J. Derrida [1976] 1979, 9f.): In der Krypta haust das stumme Wort - als "Wort-Sache" - als Ko-Symbol: "Diese «SACHE des kryptischen UNBEWUSSTEN» impliziert, wenn nicht eine Krypta im ES, so doch zumindest ein «abgekapseltes ES», das der Krypta im ICH korrespondiert. Die Topik ist «zweifach gespalten»." (J. Derrida, *ibid.*, 19).
- 105 Vgl. A. H.-L. 1989b, 188-211.
- 106 Vgl. dazu Laplanche-Pontalis 1973, 580ff., 603ff.
- 107 Ju.M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, 2. Kapitel.
- 108 Vgl. zu diesem Abschnitt A. H.-L. 1978, 161-172.
- 109 Vgl. zum "Künstlerischen Schaffen und Witzarbeit" Theodor Reik (1929) - bei: J.M. Fischer 1980, 188-220; zur Beziehung von Freuds Witztheorie und der futuristischen "zaum"-Poetik vgl. A. H.-L. 1978, 161-172.
- 110 Vgl. zu diesem Abschnitt: A. H.-L. 1990a, 291-308; 1991b, 15-44.
- 111 Beide Tendenzen - Infantilismus und Naivismus - sind Regressionen, die nach der "Wiederherstellung der aufgegebenen Libidopositionen" streben (vgl. P. Ricœur 1974, 170f.). Vgl. zu diesem Abschnitt A. H.-L., 1991b, 15-44. Zu untersuchen bleibt der Zusammenhang zwischen der Theorie des Sprach.-Naivismus bzw. Infantilismus und der Theorie der Kindersprache bzw. der "inneren Rede" bei L. Vygotskij [1934] M. 1956; vgl. dazu A. H.-L. 1978, 434ff.; C. Goepfert 1973, 75-81).
- 112 Vgl. A. H.-L. 1985b, 1986a.
- 113 Zur Nasen-Analyse des Wolfsmanns vgl. J. Derrida [1976] 1979, 21ff. und N. Abraham, M. Torok [1976] 1979, 75ff., 107f. und auch Freud XIV, 311. Der "Nasenbiß" des Wolfsmanns findet sich schon bei Dostoevskij.
- 114 Vgl. A. H.-L. 1985b, 27-84; 1987, 89ff.
- 115 Vgl. zuletzt die Darstellung bei J.-Ph. Jaccard 1991, 19ff.
- 116 Zum Lautmotiv "kak" in A. Belyjs Roman *Peterburg* vgl. M. Ljunggren 1982, 100 das bei Belyj verwendete Zitat aus Puškins "Mednyj vsadnik": "Как будто грома грохотанье | Тяжело-звонкое скаканье | По

потрясенной мостовой", "На звонко-скачущем коне", "С тяжелым топотом скакал" (Puškin, *Mednyj vsadnik*).

- 117 Die klassische Darstellung des analerotischen Typus findet sich bei S. Freud, "Charakter der Analerotik" (VII, 203-209), der dem analen Typus Ordnungssinn, Sparsamkeit und Eigensinn zuschreibt (vgl. dazu eingehend auch E. Jones [1918] 1978, 115ff., 123f.). Neben Freud findet sich bei K. Abraham, I, 120ff. eine ausführliche Darstellung der Analerotik in ihrer Beziehung zum Sadismus - eine Kombination, die wiederum die typologische Konvergenz zwischen Kručenyč Futurismus (bzw. allgemein dem Typ I der Avantgarde) mit dem Modell I des Symbolismus (S I v.a. Brjusovs) bestätigt: Wie im Sadismus strebt der anale Typus nach Vernichtung und Beherrschung des Objekts (Abraham, I, 122). Der aggressive Habitus des verfremdungsästhetischen Typs der Avantgarde (= A I) korreliert mit der Fixierung des analen Typus auf den Objektverlust, wogegen das "Unbewußte [...] die Introjektion als oralen Vorgang" interpretiert (vgl. Abraham, I, 135). Introjektion (als sublimierte Stufe der Einverleibung) entspricht der Chlebnikovschen Ausweitung des Sprach-Körpers auf den Welt-Körper, der über den Wort-Mund einverleibt und metamorphotisch verwandelt wird. Die sadistisch-analen Merkmale passen erstaunlich gut auf Brjusovs Habitus des pedantischen Dekadenten und seines beflissenen Ordnungstriebes, der in so seltsamem Widerspruch zu seiner Maskierung als Dämon stand. Die in der analen Stufe auftretende primitivste Form des Besitztriebes ist jener des "Kot-Essens" (K. Abraham I, 120), die mit Kručenyčs Koprologie korrespondiert (im Gegensatz zu Chlebnikovs dionysischem "Gott-Essen" im Sinne Jan Kotts - vgl. A. H.-L. 1987, 88-133). Nach K. Abraham ist die Grenzscheide zwischen den zwei sadistisch-analen Stufen analog zu jener zwischen Neurosen und Psychosen (I, 125f.). Vgl. zur Psychopoetik der Analität auch N.O. Brown [1959] 1970, 161ff. ("The Excremental Vision").
- 118 Vgl. J. Laplanche, J.-B. Pontalis 1967: 200; S. Freud 1940ff., Bd. IX, 101f.; Bd. XIII, 59; 111f.). Eingehend mit dem archaischen Essen-Mythos beschäftigt sich auch Ol'ga Frejdenberg 1937, 52-71; 1978, 57ff. vgl. dazu A. H.-L. 1987, 88ff. - Nach Freud (X, 463) steht die orale Phase zwischen Objektwahl und Identifizierung - und zwar zu jener Zeit, da Lieben noch Fressen bedeutet (vgl. auch P. Ricœur 1974, 141). Die früheste Organisationsstufe des Psychischen ist die "orale", der erst in einer zweiten Phase die sadistisch-anale folgt, die ihrerseits endlich durch den "Primat der Genitalzone" abgelöst wird (S. Freud XIII, 220f.). Die orale Stufe folgt auf die anal-sadistische (K. Abraham I, 114ff., I, 138); der Introjektionsvorgang trägt allgemein einen oral-kannibalischen Charakter (ibid., I, 128f.). Die Prozesse der Introjektion dominieren auch die Melancholie, wogegen die Paranoia die entgegengesetzte Tendenz der "Projektion" realisiert (ibid., I, 135). Die Oralstufe gliedert sich in zwei Phasen - eine Primärstufe des Saugens (an der Mutterbrust) und eine sekundäre des Beißens (I, 141): Der kannibalische Antrieb zielt auf die Vernichtung des Objekts durch Einverleibung. Die psychotischen Störungen wurzeln konsequent in der prägenitalen Organisationsstufe (sind also - analog zum Neoprimitivismus der

Avantgarde "archaischer"); "die Neurosen entstehen auf der genitalen Organisationsstufe" (ibid., I, 142), wodurch überhaupt erst - wie in der Psychopoetik des Symbolismus Modelle wie der Ödipuskonflikt literarisiert werden können (vgl. Belyjs *Peterburg*).

Zur Parallelität zwischen Oralität und Melancholie vgl. ibid., I, 173ff: In der Melancholie kommt es zu einer "Introjektion des Objekts" (S. Freud, "Die Identifizierung", XIII, 115-121), die Identifizierung (nach dem Essen und der Introjektion die dritte Abstraktionsstufe der Aneignung des Objekts) tritt an die Stelle der Objektwahl (XIII, 117). Zu Introjektion und zum Phantasma der Einverleibung vgl. auch J. Derrida [1976] 1979, 11ff. und N. Abraham, M. Torok, "Introjecter - incorporer", in: "Deuil ou Mélancholie", in: *Destins du cannibalisme - Nouvelle Revue de Psychoanalyse*, automne 1972. (J. Derrida [1976] 1979, 15).

119 Vgl. dazu H. Bergson 1921, 37.

120 Vgl. A. H.-L., 1987; zum Welt-Text-Essen vgl. auch Chr. Bürger 1986, 43-68. Zum Zusammenhang von Narzißmus und Introjektion vgl. auch S. Freud, "Triebe und Tribschicksale", X, 231.

121 Vgl. dazu A. H.-L., 1985a und 1986a.

L i t e r a t u r

K. Abraham 1969. *Psychoanalytische Studien*, I. Frankf.a.M.

N. Abraham, M. Torok [1976] 1979. *Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmanns*. Frankf.a.M.-Berlin-Wien.

S. Arieti 1976. *Creativity. The Magic Synthesis*, New York.

S.S. Averincev 1972. "Analitičeskaja psihologija' K.G.Junga i zakonomernosti tvorčeskoj fantazii", in: *O sovremennoj buržuaznoj estetike*, M., 110-155.

K.D. Bal'mont (Ohne Bandangabe) *Izbrannye stichotvorenija i poëmy*. Hg. von Vl. Markov und eingel. von R.L. Patterson, München 1975.

(PSS) I-X. *Polnoe sobranie stichov*, v desjati tomach 1908-1914, M.

BP *Stichotvorenija*, Bibl. poëta, Bol'saja serija, L. 1969.

G. Bateson [1972] 1983. *Ökologie des Geistes*. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankf.a.M.

N.N. Baženov 1903. *Psichiatričeskija besedy na literturnyja temy*, M.

A. Belyj (Ohne Bandangabe) *Stichotvorenija i poëmy*, Biblioteka poëta, Bol'saja serija, M.-L. 1966.

I-aja simfonija Četyre simfonii, Nachdruck der Ausgaben M. 1917, 1905 und 1908 mit einer Einleitung von Dmitrij Tschizëvskij, München 1971.

"Vmesto predislovija", in: *Kubok metelej*. Červertaja simfonija, M. 1903.

- S *Simvolizm*. Kniga statej, M. 1910.
 LZ *Lug zelenyj*. Kniga statej, M. 1910.
 A *Arabeski*. M. 1911.

H. Bergson 1921. *Das Lachen*, Jena.

A. A. Blok

- I-X *Sobranie sočinenij*, M.-L. 1960ff.
 ZK *Zapisnye knižki 1901-1920*, M. 1965.

Blok-Belyj

- PP Aleksandr Blok i Andrej Belyj, *Perepiska*, M. 1940.
 LN 92/1, 2, 3, Aleksandr Blok. *Literaturnoe nasledstvo, Aleksandr Blok, Novye materialy i issledovanija*, tom 92, kniga pervaja, M. 1980, kniga vtoraja, M. 1981, kniga tret'ja, M. 1982.

A. V. Bogdanovič 1895. "Kritičeskie zametki. Russkie dekadenty i simvolisty", in: *Mir božij*, 10, 193-204.

V. Ja. Brjusov. *Sobranie sočinenij*. I-VI, M., 1973-1975.

LN 85 *Literaturnoe nasledstvo, Valerij Brjusov*, tom. 85, M. 1976.

N. O. Brown [1959] 1970. *Life Against Death. The Psychoanalytical Meaning of History*. London.

O. Bulgakova 1988. "Sergej Ėjzenštejn i ego «psichologičeskij Berlin» - Meždu psichoanalizom i strukturnoj psichologiej", in: *Kinovedčeskie zapiski*, 2, M., 174-191.

Chr. Bürger 1986. "Die Welt verzehren, um den Hunger nach dem Ich zu stillen. Bettina von Arnims Schreibprojekt", in: Chr. Bürger (Hrsg.) *«Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht»*, Frankf.a.M., 43-68.

I. A. Caruso 1983. *Die Trennung der Liebenden*. Eine Phänomenologie des Todes. Frankf.a.M.

V. Černov 1913. "Ėros i mečta v poézii Valerija Brjusova", in: *Zavety*, 12, 51-74.

B. Christiansen 1909. *Philosophie der Kunst*. Hanau (Russ. Übers 1911).

V. Chlebnikov, I-V 1-5. *Sobranie proizvedenij*, Leningrad (Repr., München 1968).

V. Chlebnikov, *NP Neizdannye proizvedenija*, M. 1940.

G. Deleuze 1980. "Sacher Masoch und der Masochismus", in: L. v. Sacher Masoch, 163-281.

- J. Derrida 1976. *Die Schrift und die Differenz*, Frankf.a.M.
[1976] 1979. "Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok", in: N. Abraham, M. Torok [1976] 1979, 5-58.
- G. Devereux [1976] 1985. *Träume in der griechischen Tragödie*. Eine ethno-psychoanalytische Untersuchung, Frankf.a.M.
- A.M. Dobroljubov. I-III, Sp.-M. 1895-1905.
- B. Ejchenbaum 1922. *Molodoj Tolstoj*, Pg.-Berlin.
- I.D. Ermakov 1923. *Étjudy po psichologii tvorčestva A.S. Puškina*, M.-Pg.
- J.M. Fischer 1980. "Zur Frühgeschichte psychoanalytischer Literaturinterpretation", in: *Psychoanalytische Literaturinterpretation*. Aufsätze aus «Imago», 1912-1937, Tübingen, 1-33.
- P. Florenskij 1914. *Stolp i utverždenie istiny*. Opyt pravoslavnoj feodicej v dvenadcati pis'mach, M.
- L.F. Földényi 1988. *Melancholie*, München.
- M. Foucault [1954] 1972. *Psychologie und Geisteskrankheit*, Frankf.a.M.
- M. Frank 1982. *Der kommende Gott*. Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil, Frankf.a.M.
1984. *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankf.a.M.
- O. Frejdenberg 1937. *Poëtika sjužeta i žanra*. Period antičnoj literatury, L.
1978. *Mif i literatura drevnosti*, M.
- S. Freud I-XVIII. *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet, London 1940ff.
- G. Gamm 1989. "Wahrheit aus dem Unbewußten? Mythendichtung bei C.G. Jung und Sigmund Freud", in: P. Kemper (Hrsg.), *Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft?*. Frankf.a.M. 1989, 148-175.
- B. Gasparov 1992. *Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*, [Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 27], Wien.
- D.C. Gillis, "The Perephone Myth in Mandel'stams «Tristia»", in: *Californian Slavic Studies*, 9, 1976, 139-159;
- Z.N. Gippius I-II. *Sobranie stichov* 1899g-1903g. M. 1904, nachgedruckt in: Z.N. Gippius, *Stichotvorenija i poëmy*. Tom I: 1899-1918, München 1972.
Sobranie stichov, kniga vtoraja 1903-1909, M. 1910, nachgedruckt in: Z.N. Gippius, *Stichotvorenija i poëmy*. Tom I: 1899-1918, München 1972.
- C. Goepfert 1973. *Sprache und Psychoanalyse*, Frankf.a.M.

S.S. Grečiškin, A.V. Lavrov

1976. "Perepiska s Andreem Belym 1902-1912", in: *Literaturnoe nasledstvo*, 85, Valerij Brjusov, M., 327-427.

1978, 1979. "Biografičeskie istočniki romana Brjusova 'Ognennyj Angel'", (1. Teil), in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 1, 79-108.

Ch. Grivel 1983. "Serien textueller Perzeption. Eine Skizze", in: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11)*, Wien, 53-84.

J.D. Grossmann 1973. *Valery Brjusov and the Riddle of Russian Decadence*, Berkely - Los Angeles - London.

R. Grübel 1983. "Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte. Strukturen und Funktionen der Intertextualität in Dostoevskijs Roman «Die Brüder Karamazov» im Lichte seines Mottos", in: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11)*, Wien, 205-271.

N. Gumilev, *Stichotvorenija i poëmy*, Biblioteka poëta, Bol'saja serija, Leningrad 1988.

Pis'ma o russkoj poëzii, Petrograd 1923 (Reprint Letchworth - Herts, England, 1979).

A.A. Hansen-Löve,

1978 *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.

1984 *Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik*, Habilitationsschrift Univ. Wien, 5 Bände.

1985a "Metamorphosen der 'truba' in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs", in: *Velimir Chlebnikov* (Hg. J. Holthusen, J.R. Döring-Smirnov et al.), München 1985, 71-105.

1985b "Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs", in: (N.A. Nilsson, Hrsg.) *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium April 24, 1983*, Stockholm, 27-88.

1986a "Der 'Welt-Schädel' in der Mythopoesie V. Chlebnikovs", in: *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium in the Centenary of Velimir Chlebnikov* [Hg. W.G. Weststeijn], Amsterdam 1986, 129-186.

1986b "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne", in: *the Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium*, 1985, Stockholm, 17-48.

1987 "Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus", in: *Poetica*, Band 19, Heft 1-2, 88-133.

1988 "V. Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm", in: R. Lachmann, I.P. Smirnov (Hrsg.) *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*, in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 21, 135-223.

- 1989a *Der russische Symbolismus*. System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band, Wien.
- 1989b "Entfaltung. Realisierung", in: (A. Flaker Hrsg.) *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, 188-211.
- 1989c "Nachwort", in: F.M. Dostoevskij, *Der Doppelgänger*, München, 894-944.
- 1990a "Antisimvolizm kak poëtičeskie principy v futurizme A. Kručenycha", in: *Semantic Analysis of Literary Texts*, Amsterdam, 291-308
- 1990b "Predmet - vešč' - bespredmetnost' - oveščestvlenie"; kroat. Fassung in: *Pojmovnik ruske avangarde*, Band 8, Zagreb, 9-56.
- 1990c "Der späte Mandelstam", in: *Akzente*, 6, 513-528
- 1991a "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne", in: *Poetica*, Bd. 23, 1-2, 166-216.
- 1991b "Kručenych vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus", in: *AvantGarde*, 5/6, 15-44.
- 1992a "Mandel'stams Thanatopoetik", in: *Festschrift für Vladimir Markov*, Los Angeles (im Druck)
- 1982b "Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende", Amsterdam (im Druck).
- 1992c "Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs «Geroj našego vremeni»", in: *Russian Literature* (im Druck).
- C. Heselhaus 1968. "Die Metaphorik der Krankheit", in: H.R. Jauß (Hrsg.) *Die nicht mehr schönen Künste*, Poetik und Hermeneutik III, München, 407-434.
- P. Hesse 1989. *Mythologie in moderner Lyrik: O.E. Mandel'stam vor dem Hintergrund des "silbernen Zeitalters"*, Frankf.a.M.
- G.R. Hocke [1957/59] 1987. *Die Welt als Labyrinth*. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Durchges. und erweiterte Ausg. Hg. V. Grützbacher, Reinbek bei Hamburg.
- Vj. Ivanov I, II, III *Sobranie sočinenij*. I, Bruxelles 1971, II, 1974, III, 1979. "Ty esi", 1907, in: *Po zvezdam*, SPb. 1909, 425-434.
- Vj. Ivanov, 1923. *Dionis i pradionisijstvo*, Baku.
- Ivanov-Razumnik 1910. *O smysle žizni*. F. Sologub, L. Andreev, L. Šestov, SPb.
- A.M. Iverson, "The Ancient Greek "Death" Aspect of Spring in Mandel'stams Poetry", in: *SEEJ*, 20, 1976, 34-39.
- J.-Ph. Jaccard 1991. *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern.
- R. Jakobson 1985. "From Aljagrov's letters", in: *Selected Writings*, Bd. 7, Paris-Den Haag, 357-361.
- L. Jakubinskij 1921. "Otkuda berutsja stichi", in: *Knižnyj ugol*, 7, 21-25.

- G. Jappe 1971. *Über Wort und Sprache in der Psychoanalyse*, Frankf.a.M.
- E. Jones 1978. *Die Theorie der Symbolik und andere Aufsätze*. Frankf.a.M., Berlin, Wien.
[1918]. "Die Theorie der Symbolik" (1918), in: E. Jones 1978, 50-114.
- C.G. Jung
Aion, 9/2 *Aion*. Beiträge zur Symbolik des Selbst, Gesammelte Werke, Neunter Band, Zweiter Halbband, Olten und Freiburg 1980⁴.
 14/2, 14/3 *Mysterium coniunctionis*. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegenstände in der Alchemie, Gesammelte Werke, Vierzehnter Band, Erster-Zweiter und Dritter Halbband, Olten und Freiburg 1972.
 15 *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, Gesammelte Werke, Fünfzehnter Band, Olten und Freiburg 1973.
Alchemie = Psychologie und Alchemie. Traumsymbole des Individuationsprozesses. Die Erlösungsvorstellungen in der Alchemie u. a. Studienausgabe bei Walter, Olten und Freiburg 1975.
- C.G.Jung, *Psychologische Typen*, Zürich 1921
- V. Kandinskij 1912. "Über die Formfrage", in: *Der Blaue Reiter*, München (zit. nach: V.K., *Essays über Kunst und Künstler*, Teufen 1955).
- S. Kierkegaard 1912. *Der Begriff der Angst*, Ges. Werke, Bd. 5, Jena.
- R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl 1990. *Saturn und Melancholie*. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankf.a.M.
- H. Kohut 1976. *Narzißmus*. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen, Frankf.a.M.
- E. Kris [1952] 1977. *Die ästhetische Illusion*, München.
- J. Kristeva 1987. *Soleil Noir. Dépression et mélancholie*, Paris.
- A.E. Kručenych
 1973 *Izbrannoe. Selected Works*. Hg. Vl.Markov, München [Centrifuga. Russian Reprintings and Printings, Vol. 8; wenn nicht näher vermerkt wird nach dieser Ausgabe zitiert]
 1913a "Deklaracija slova kak takovogo" Petersburg [zit. nach: *Manifeste*, 63-64]
 1913b *Pobeda nad solncem*, Peterburg.
 1915 *Tajnye poroki akademikov* [zusammen mit K.Malevič und I. Kljun] M.
 1922 *Zaumniki*, M.
 1923a *Faktura slova*, M.

- 1923b *Sdvigologija russkogo sticha*, M.
- 1923c *Fonetika teatra*, M.
- 1923d *Sobstvennye rasskazy i risunki detej*, M.
- 1924 *500 novych ostrot i kalamburov Puškina*, M.

W. Kudzus 1977. "Literatur, Soziopathologie, Double-bind. Überlegungen zu einem Grenzgebiet", in: W. Kudzus (Hrsg.), *Literatur und Schizophrenie*, Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets, Tübingen 1977, 135-163.

J. Lacan 1975. *Schriften I*, Frankf.a.M.

J. Lacan I-III. *Schriften I, II, III*, Olten und Freiburg 1973-80.

R. Lachmann 1990. *Gedächtnis und Kultur*, Intertextualität in der russischen Moderne, Frankf.a.M.

J. Laplanche, J.-B. Pontalis [1967] 1973. *Das Vokabular der Psychoanalyse*, I. Bd., Frankf.a.M.

H. Lang 1986. *Die Sprache und das Unbewußte*. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse, Frankf.a.M.

J. Le Rider 1987. "Das Werk des Weiblichen in der (Post-)Moderne", in: *Verabschiedung der (Post-)Moderne*, Hg. J. Le Rider und G. Raulet, Tübingen, 133-148.

Literaturnye manifesty

Ot simvolizma k Oktjabrju, tom I, Hg. N.L.Brodskij u.a. M.1929, Repr. München 1969.

M. Ljunggren 1982. *The Dream of Rebirth*. A Study of Andrej Belyj's Novel *Peterburg*. Stockholm.

A. Lorenzer 1986. "Sackgassen", in: Chr. Bürger (Hrsg.) *«Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht»*, Frankf.a.M., 131-144.

1972. *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs*. Frankf.a.M.

Ju.M. Lotman 1970. *Struktura chudožestvennogo teksta*, M.

V. Majakovskij I. *Polnoe sobranie sočinenij*, M. 1955-61.

O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Washington 1967 (abgekürzt I, II, III) und *Sobranie sočinenij*, IV - dopolnitel'nyj tom, Paris 1981.

Manifesty i programmy russkich futuristov.

Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen, mit einem Vorwort herausgegeben von Vl.Markov, München, 1967.

- O. Marquard 1968. "Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste", in: H.R. Jauß (Hrsg.) *Die nicht mehr schönen Künste*, Poetik und Hermeneutik III, München 1968, 375-392.
1987. *Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie. Psychoanalyse*, Köln.
- O. Matich 1972. *The Religious Poetry of Zinaida Gippius*, München.
- G. Mattenklott 1970. *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, München.
- M.B. Mejlach 1973. "K voprosu o strukture 'kurtuaznogo univerzuma' trubadurov", in: *Semeiotike*, Trudy po znakovym sistemam, 6 (Tartu), 244-264.
- D.S. Merežkovskij (Ohne Bandangabe) *Sobranie stichov*. 1883-1910g., M. 1900.
I-XVIII *Polnoe sobranie sočinenij Dmitrija Sergeeviča Merežkovskago*, Tom X, M. 1911; Tom XI, M. 1911; Tom XVIII, M. 1914.
- N.M. Minskij I-IV *Polnoe sobranie stichotvorenij v četyrech tomach*, Izd. 4-oe, SPb. 1907.
(Ohne Bandangabe) *Iz mraka k svetu*. Izbrannyja stichotvorenija, Berlin-Pbg. 1922.
1972 Gedichte in: *Poëty 1880-1890-ch godov*, 84-137.
- R. Müller-Freienfels 1923. *Psychologie der Kunst*, Leipzig-Berlin.
- L. Navratil 1966. *Schizophrenie und Sprache*. München.
1977. "Psychopathologie und Sprache". In: W. Kudsus (Hrsg.), *Literatur und Schizophrenie*, Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets. Tübingen.
- F. Nietzsche I, II, III *Werke in drei Bänden*, München 1954-1955.
- T. Pachmuss 1971. *Zinaida Gippius*. An Intellectual Profile, Urbana Illinois.
- Poëty 1880-1890 godov* 1972 Biblioteka poëta, Bol'saja serija, L.
- M. Praz [1933] 1970. *Liebe, Tod und Teufel*. Die schwarze Romantik, 2 Bde, München.
- O. Rank 1914. "Der Doppelgänger", in: J.M. Fischer 1980, 104-187.
- P. Ricoeur [1965] 1974. *Die Interpretation*. Ein Versuch über Freud, Frankf.a.M.
- V.V. Rozanov 1899. "O simvolistach i dekadentach", in: V.R., *Religija i kul'tura*, SPb., 128-139.
1913. *Ljudi lunnago sveta*. Metafizika christianstva, vtoroe izd. SPb. *Uedinennoe*, SPb. 1911 und *Opavšie list'ja*, SPb. 1913-1915 in: *Izbrannoe*, München 1970

- L. von Sacher-Masoch 1980. *Venus in Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von G.Deleuze, Frankf.a.M.
- W. Schönau 1991. *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft* (Sammlung Metzler, Bd. 259), Stuttgart.
- V.B. Šklovskij
 [1917] 1969 "Iskusstvo kak priem", in: *Texte der russischen Formalisten*. Band I, [Hg. von J.Striedter], München, 2-35.
 [1925] 1927 *Pjat' čelovek znakomych*, M.
- I.P. Smirnov
 1977 *Chudožestvennyj smysl i évoljucija poëtičeskich sistem*, M.
 1983 "O narcističeskom tekste. (Diachronija i psichoanaliz)", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 12, 21-46.
 1988 "Avangard i simvolizm (elementy postsimvolizma v simvolizme)", in: *Russian Literature*, XXIII, 147-168.
 1991. "Édip Frejda i Édip realistov", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 28, 5-28.
- F. Sologub 1906. "Ja. Kniga sovremennago samoutverždenija", in: *Zolotoe runo*, 2, 76-79.
 I, V, IX *Sobranie sočinenij Fedora Sologuba*. Tom 1-yj, SPb. 1909; tom 5-yj, SPb. 1910; tom 9-yj, SPb. 1911.
 (Ohne Bandangabe) *Stichotvorenija*, Biblioteka poëta, Bol'saja serija, L. 1975.
- Vl.S.Solov'ev
 (Ohne Bandangabe) *Stichotvorenija i šutočnye p'esy*, Nachdruck der Ausgabe M. 1922, München 1968.
 I-X *Sobranie sočinenij Vladimira Sergeeviča Solov'eva*, pod. red. S.M. Solov'eva i E.L. Radlova, 2-e izd., SPb, 1911-1914.
 6 Wladimir Solowjew, Philosophie, Theologie, Mystik, *Gesammelte Werke*, Freiburg 1956 (Band 6).
- J. Starobinski [1961] 1984. *Das Leben der Augen*. Frankf.a.M.
 1973. *Psychoanalyse und Literatur*. Literatur der Psychoanalyse, Frankf.a.M.
- J. Striedter 1966. "Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne", in: *Poetik und Hermeneutik*, Bd. II, München, 263-296.
- A. Taeger 1987. 'Die Kunst, Medusa zu töten'. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende, Bielefeld.
- I. Terent'ev 1919. "Kručenyh - Grandiozar'", in: A. Kručenyh, *Izbrannoe*, 503-519

- V.N. Toporov 1983. "Prostranstvo i tekst", in: *Tekst: semantika i struktura*, M., 227-284.
- Ju. Tynjanov 1928 "O Chlebnikove", zit. nach: *Problema stichotvornogo jazyka*, M. 1965.
- L. Vygotskij [1934] 1956. *Myšlenie i reč'*. M.
- P. Watzlawick et al. [1967] 1985. *Menschliche Kommunikation*. Formen, Störungen, Paradoxien. 7. Auflage, Bern, Stuttgart, Wien.
- S. Weber 1990. *Rückkehr zu Freud*. Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse. Wien.
- P. Widmer 1990. *Subversion des Begehrens*. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse, Frankf.a.M.

И.П. Смирнов

САДОАВАНГАРД

О, как убийственно мы любим...

Ф.И. Тютчев

1. Недоступный объект

1.1.1. Отдельные явления в культуре раннего авангарда уже были опознаны в научной литературе как садистские по своему психическому складу или как близкородственные садизму.

Э.Фромм ("The Anatomy of Human Destructiveness", 1973) взял "Футуристические манифесты" Маринетти примером некрофилии, отнесенной им к тому же классу "злокачественной разрушительности", что и садизм.¹ А.К. Жолковский детально проанализировал садистские мотивы, наполняющие поэзию Маяковского, более того: составляющие, согласно исследователю, ее единственное содержание.² О садизме Маяковского писали и раньше, впрочем, имея ввиду не смысл его поэзии, но факты его бытового поведения. Б.Лившиц следующим образом вспоминал о розыгрыше, который Маяковский учинил после их совместного обеда, притворившись, что забыл дома деньги:

Мое замешательство доставляло ему явное наслаждение: он садически растягивал время, удерживая меня за столом, между тем как я порывался к кассе, намереваясь предложить в залог мои карманные часы.³

В дальнейшем мы попытаемся понять садистский синдром в качестве того общего знаменателя, к которому сводятся самые разные манифестации исторического авангарда, когда к ним подходят с психоаналитической позиции. В той мере, в какой за историческим авангардом признается свойство 'быть системой', в ее создателях нужно видеть принадлежность к одному и тому же психотипу.

1.1.2.1. Даже при самом беглом взгляде на эстетическую практику зарождающегося авангарда, нельзя не заметить, что она далеко превосходит литературу любой из предшествующих эпох по склонности к оправданию насилия, принуждения, жестокости, разрушительности - всего того, что и научное, и повседневное сознание подразумевает обычно под "садизмом".

В пределе футуризм был готов пожертвовать всем миром и самим бытием ради торжества художника, как это декларировал Крученых в либретто оперы "Победа над солнцем" ("мир погибнет а нам нет конца"⁴) или И.В.Игнатъев в стихах, призывавших поэтов "...Рушить возжеленно Неизменный Миф бытия"⁵, или Игорь Северянин, заклинавший: "Исчезни все, мне чуждое! исчезни город каменный! Исчезни все, гнетущее! исчезни, вся вселенная! Все краткое! все хрупкое! все мелкое! все тленное!"⁶. Сходный мотив - в поэзии акмеизма (у Мандельштама):

И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Всё исчезает-остается
Пространство, звезды и певец⁷.

Внутреннее метафоризировалось постсимволистами в виде погибающего внешнего - Большаков писал: "В сердце рушится за небоскребом небоскреб"⁸. Лирическому субъекту нередко отводилась роль дерзкого покорителя человеческих масс и природы; примером здесь послужат стихи Третьякова (изобилующие императивами, т.е. грамматикализующие идею власти):

Остановить. Спросить. Узнать.
Остричь зрачки.
Дорогу дай! Нашел? Истрать!
В клочки! В клочки!
Снять шляпу солнцу. Сотни глаз
Снахвату взять⁹.

В своей программе-минимум футуризм довольствовался уничтожением конкретных объектов и, соответственно, подразумевал превращение любви (позитивного влечения к обособляемому объекту) в ненависть или в равнодушие - ср. "Три гибели" Игнатъева:

Заглянуть в Вентилятор Бесконечности,
Захлопнуть его торопливо вновь.
Отдаться Милой беспечности,
Бросив в Снеготаялку любовь¹⁰.

Под таким углом зрения женское начало оказывалось для автора-мужчины, скажем, для Крученых, попросту избыточным:

меня все считают северо-западным когда я молчу и
не хочу называть почему созданы мужчины и
женщины когда могли быть созданы одни мужчины
(зачем же лишнее)...¹¹

Персональная агрессивность рисовалась футуризмом как ничем не мотивированная - как безначальное состояние человека ("Вот так я сделался собакой" Маяковского). Ранний авангард утверждал культ всепобеждающей физической силы ("Крестьянская" Каменского):

Дай Бог здоровья себе да коням
Я те заставлю пни выворачивать
Мы с тобой силы зря не оброним
Станем кулаками тын заколачивать [...]
Дай Бог здоровья себе да коням
Мы на работе загрызем хоть кого
Мы не сгорим на воде не утонем
И станем - два быка - во¹².

"Я", приобщенное деструктивности, делалось сопоставимым - без какого бы то ни было пейоративного оттенка - с самыми "низкими" существами, участвующими в процессе разложения живого; к скатологии такого рода питал особое пристрастие Д.Бурлюк (цикл "Доитель изнуренных жаб"):

Отрадно быть червем могильным
Сосать убитого врага
Под кровом ночи смерти пыльным
Когда уж съедена нога¹³.

Порождение художественного текста влекло за собой с точки зрения исторического авангарда исчезновение реальности, подвергаемой описанию. Рассказывание означало для Вагинова "...процесс похищения людей и перенесения их в роман..."¹⁴ Эта формула была выдвинута тогда, когда исторический авангард первого призыва уже завершал свое развитие и пытался осмыслить проделанный им путь. Но и на стадии формирования постсимволистская литература подчеркивала, пусть в менее обобщенной манере, чем это сделал Вагинов, агрессивную направленность творческого акта. Для Скалдина (чей значительный вклад в становление постсимволизма проясняется только сейчас) создание стихотворения было подобно сакральной охоте:

Поэт - охотник. Песня - птица.
Так, отрешись от суеты,
Добыл ее стрелой ты.
Се благовонный дым курится...¹⁵

Метафора 'слово=оружие' была общим местом раннеавангардистской поэзии - ср. хотя бы стихи Сергея Боброва:

И пусть "нутра" глашатай - ворон -
Кричит, что мир наш - в два шага:
Анаколуф и оксюморон
Тогда воздвигнем на врага¹⁶.

Миметическому искусству авангард противопоставлял искусство суггестивное - подчиняющее себе реципиентов (квазимагическое, впоследствии - агитационное); согласно литературной теории имажинистов, изложенной Шершеневичем,

сила образов в их убедительности, а не в реальности...¹⁷

Задачей футуристического эпатажа было вызвать у читателей и зрителей агрессивные (ситуативно садистские) реакции, взбудоражить злобу, воспитать реципиентов-садистов¹⁸.

Агрессивность и деструктивность находили себе место не только в смысловом мире и в прагматике, но и в стилистике начинавшейся авангардистской литературы, которая не гнушалась бранной и кощунственной лексикой, воспроизводила ошибочную речь (Крученых; позднее - Бабель, Зошенко), расшатывала синтаксические связи за счет беспредложных и инфинитивных конструкций, эллипсисов и анаколуфов, игнорировала знаки препинания, пользовалась для создания "зауми" "разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями", как писали Хлебников и Крученых в декларации "Слово как таковое"¹⁹ (футуристический термин 'заумь' недвусмысленно анаграммирует имя 'Муза', членя его - в духе только что приведенного правила - на слоги и двояко меняя - в межслоговом ('за', 'му') и внутрислоговом ('му' -> 'ум') палиндроме - последовательность их прочтения²⁰). Маяковский выставлял на передний план в звуковом строении поэтической речи такие элементы ("Есть еще хорошие буквы: // Эр, // Ша, // Ща"²¹), которые сближали ее с агрессивными звуковыми сигналами животных (с рычанием, шипением).

Интертекстуальная обработка чужих текстов вела у Крученых не к созданию нового литературного произведения, но исключительно к компрометации старого. При этом Крученых обнаруживал в источниках посредством "сдвига" вовсе не свойственное им сексуальное содержание (ср. предпринятое им переосмысление стихов Городецкого из сборника "Ива": "А я /на м/ху еще /лежу/, Земной, упрямый и тяжелый"²²) - злоупотреблял эротизированным претекстом, насиловал (в уголовном смысле слова) претекст.

Авангард выработал новые, только ему свойственные, жанры агрессивной художественной речи (ср. стихотворные приказы Маяковского

и близкое им "Воззвание Председателей Земного Шара" Хлебникова). Литературные декларации авангардистов были проникнуты пафосом негативизма.

Даже сам, производимый футуристами, эстетический объект подлежал уничтожению и уничижению. Хлебников и Крученых требовали от читателей в уже цитированном манифесте разрушительной рецепции собственного творчества: "прочитай - разорви!"²³ Отсюда же невнимание Хлебникова к судьбе его рукописей. Игнатъев сочинил декларацию "Смерть искусству!"²⁴ Первые кубо-футуристические альманахи печатались, как известно, на обойной - обесценивающей литературный труд - бумаге. Названия футуристических сборников часто призывали читателей к глумлению над предлагаемой им литературой (ср., например: "Дохлая луна", "Засахаре[нные] Кры[сы]" и т.п.). Вот как вспоминал Лившиц о подготовке В.Бурлюком его картин к выставке:

С лорнетом в перепачканном краской кулаке, подходит Давид к только что законченному Владимиром пейзажу.

- А поверхность у тебя, Володичка, слишком спокойная [...] Схватив свой последний холст, Владимир выволакивает его на проталину и швыряет в жидкую грязь.

Я недоумеваю: странное отношение к труду, пусть даже неудачному. Но Давид лучше меня понимает брата и спокоен за участь картины. Владимир не первый раз "обрабатывает" таким образом свои полотна. Он сейчас покроем густым слоем краски приставшие к поверхности комья глины и песку, и - *similia similibus* - его ландшафт станет плотью от плоти гилейской земли²⁵.

1.1.2.2. Деструктивностью и "волей к власти" была проникнута вся художественная культура авангарда, в том числе и изобразительная. Кубизм в живописи разлагал предмет на составляющие его элементы и деформировал их, сводя их к простейшим геометрическим фигурам. Находясь в позиции подвижных наблюдателей, кубисты не упускали из под контроля ни одну из сторон рассматриваемых ими явлений (вид сверху и вид по горизонтали, анфас и профиль, переднее и заднее присутствовали на живописной плоскости одновременно). Филонов считал главной задачей пропагандировавшегося им "аналитического метода" передачу художником внутреннего устройства "вещей", явно регрессируя при изложении этого метода к инфантильному, демонтирующему разного рода устройства, способу познания мира:

Мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира в его внутренней значимости, стремясь поскольку это возможно к максимальному владению и на-

ивысшему изучению и постижению объекта, не удовлетворяясь пописыванием "фасада", "обличья" объектов без боков и спины, пустых внутри, как происходит поньше в изобразительном искусстве [...] *Интересен не только циферблат, а механизм и ход часов.* В любом предмете внутренние данные определяют и лицевую, поверхностную его значимость с ее формами и цветом²⁶.

Ларионов отнимал у портретируемых части тела (так, в "Провинциальной фронтисписи" (1907) лицо на полотне лишено рта)²⁷. Малевич довел авангардистское разрушение объекта до логического максимума и на деле ("Черный квадрат"), и в теории:

...Не существует ни линии, ни плоскости, ни объема; нет того, что возможно обмерить, и потому геометрия - условная видимость не существующих фигур. Нет той точки, от которой возможно было бы провести линию...²⁸

1.1.3. При всем том, что исследователю не составляет никакого труда продемонстрировать агрессивные черты в авангардистской культуре, она отнюдь не исчерпывается ими. У нас нет никакого права считать садистским, если мы разумеем под этим термином насилие субъекта над объектом, допустим, творчество Пастернака, проникнутое сочувствием к страдающей женщине. Мы должны, таким образом, либо признать, что авангард не был психически однородным (и тогда отказаться от самого понятия "авангард", охватывающего разное как единое), либо придать понятию "садизм" некий новый смысл, отличный от того, который по традиции содержится в этом слове. Мы пойдем по второму из этих путей.

1.2.0. После того, как Р. фон Крафт-Эбинг (Richard von Krafft-Ebing, "Psychopathia Sexualis", 1885) включил в научный оборот термин "садизм" для обозначения одного из классов половых извращений, психоанализ направил свои усилия, прежде всего, на то, чтобы реконструировать генезис садистски ориентированной личности и продолжить изучение садизма на материале не только сексуальной патологии, но и психической нормы (решая стадиологические или характерологические задачи). Но перестав быть лишь аномалией, садизм не утратил изначально вложенное в него значение: 'быть установкой на агрессивное овладение объектом'.

То обстоятельство, что представление о садизме было выработано поначалу в рамках сексуальной психопатологии, самым отрицательным образом повлияло на дальнейшее постижение этого феномена. Пусть

сализм и стал для психологов XX в. одной из возможностей поведенческой нормы, иногда даже более того: неким целительным средством (Вильгельм Райх, развивая свою "диалектико-материалистическую психологию", утверждал, что патологический мазохизм преодолим, если переориентировать пациента на садистский лад²⁹), тем не менее сализм всегда разбирался и разбирается с какой-то внешней по отношению к нему позиции; в связи с тем, что ему противоположно; под таким углом зрения, под которым найти иное, чем сализм, важнее, нежели допустить существование в сализме его "собственного иного". Короче говоря, сализм был и есть для психоанализа (как в его классическом, так и в ревизионистских вариантах) тем, что не может быть рассмотрено ученым изнутри, тем, что чуждо ему, если и не в качестве отклонения от нормы, то, по меньшей мере, в качестве нормы, им не сопереживаемой.

Само собой разумеется, что содержание какой-либо категории нельзя выявить иначе, как по контрасту с другой категорией. Что касается психоанализа, то он не столько использует дизъюнкции, чтобы эксплицировать садистский синдром, сколько принимает на веру психопатологическую трактовку сализма, чтобы затем найти для нее подходящее место в той или иной дизъюнкции. Научная дифференциация понятий превращается из смыслообразующей процедуры в квазигносеологический акт.

Самое глубокое внутреннее противоречие психоанализа состоит в том, что он хочет вылечить людей от психичности. Психоаналитик черпает свои понятия из психопатологии, потому что он тайно считает психику патологичной. Психоанализ психоанализа обнаруживает в психоаналитике лицо, которое стремится пожертвовать психичностью другого с тем, чтобы не иметь дела со своей собственной. В идее бессознательного проглядывает отказ психоаналитика быть собой ("я" есть "не-я").

1.2.1. В статье "Triebe und Tribschicksale" (1915) З.Фрейд описал сализм в виде психического феномена, противоположного и предшествующего мазохизму. Сализм возникает на прегенитальной стадии в развитии ребенка, когда тот еще не в силах сделать объекты сексуальной ценностью и борется с ними с целью самосохранения и самоутверждения. Субъект, опустошивший таким - деструктивным - путем объектный мир, остается один на один со своей разрушительностью и становится мазохистом.

Эта теория не удовлетворила Фрейда, и не мудрено: инстинкт самосохранения плохо вяжется с агрессивностью субъекта, если она, конечно, не спровоцирована извне; поддерживая свое существование, ребенок,

следовало бы думать, вынуждается признать необходимость для этого внешней среды, даже если у него еще нет сексуального влечения к объекту.

Позднее ("Das ökonomische Problem des Masochismus", 1924) З.Фрейд сделал мазохизм первичной психической реальностью индивида (что вызвало бунтарское несогласие его учеников: Райх в уже названной статье и Теодор Райк³⁰ продолжали настаивать на том, что секундарен не садизм, а мазохизм). В позднем изложении Фрейда мазохизм предстает результатом переживания индивидом собственной смерти. Чтобы сделать Thanatos безвредным для своего дальнейшего бытия, субъект направляет разрушительный инстинкт на внешний мир, к которому его влечет Eros, - так зарождается Haß-Liebe, садизм:

Die Libido trifft in (vielzelligen) Lebewesen auf den dort herrschenden Todes- und Destruktionstrieb, welcher dies Zellenwesen zersetzen und jeden einzelnen Elementarorganismus in den Zustand der anorganischen Stabilität [...] überführen möchte. Sie hat die Aufgabe, diesen destruierenden Trieb unschädlich zu machen, und entledigt sich ihrer, indem sie ihn zum großen Teil und bald mit Hilfe eines besonderen Organsystems, der Muskulatur, nach außen ableitet, gegen die Objekte der Außenwelt richtet. Er heiße dann Destruktionstrieb, Bemächtigungstrieb, Wille zur Macht. Ein Anteil dieses Triebes wird direkt in den Dienst der Sexualfunktion gestellt, wo er Wichtiges zu leisten hat. Dies ist der eigentliche Sadismus³¹.

Вторая модель садизма, которую выдвинул Фрейд, - такая же легкая добыча для критики, как и первая. Если садизм есть единственный способ избежать саморазрушения, владеющего, согласно Фрейду, изначально всяким субъектом, то спрашивается: как может сложиться в основе своей не садистская жизнеспособная личность? Любому человеку Фрейд оставляет только одну альтернативу: или подвергать себя мазохистской автонегации и тогда - убивать себя, или жить, отрицая другого.

1.2.2. Следующим после статей Фрейда большим этапом в истории садологии стали работы Фромма, особенно его "Анатомия человеческой разрушительности". В то время как Фрейд старался раскрыть сущность садизма, спаривая его по контрасту с мазохизмом, Фромм противопоставил "доброкачественную агрессивность" (инструментальную, защитную и т.п.) и "злокачественную агрессивность" (прежде всего, садистскую и некрофильскую по своей природе). Фрейд и Фромм нашли для садизма места в несхожих дизъюнкциях, но при этом одинаково

не подвергли сомнению его, известную из психопатологии, интерпретацию.

В отличие от "доброкачественной агрессивности", садизм представляет собой, по Фромму (он не отмежевывает строго садизм от мазохизма и иногда говорит о садомазохизме), не навязанную извне, обстоятельствами, но внутреннюю потребность субъекта. Она состоит в жажде неограниченного контроля над объектом. В индивидуальном плане садизм порождается авторитарным (основанным на наказании) воспитанием в семье³². В социальном плане садизм - следствие такого общественного порядка, который зиждется на подавлении одних групп населения другими. Садист компенсирует возникающее у него (в семье или в социуме) чувство собственного бессилия за счет стремления к всевластию.

Если садист не может обойтись без объекта, то некрофильский характер тяготеет к уничтожению и обезжизниванию объектной среды. Корень некрофилии - потеря ребенком позитивного отношения к матери, его аутизм. Результатом этой утраты является анальная фиксация ребенка, сосредоточенность его интересов на производимых им телесных отбросах. Некрофильский характер манифестирует себя, среди прочего, в особой любви к техническим устройствам.

Мы коснемся проблемы некрофилии позднее. Пока же заметим, что если мы вместе с Фроммом будем возводить садизм к садизму же (родительскому либо общественному), то это понимание затянет нас в "дурную бесконечность", заканчивающуюся вопросом, на который нельзя найти ответ: как же сформировался первый садист? (Постановка этого вопроса была бы тем более неудобна для Фромма, что он наотрез отрицал агрессивность, врожденную человеку).

1.2.3. Постфроммовский психоанализ привнес не много нового в разработанные ранее схемы, объясняющие садистский синдром.

Так, Э.Шорш и Н.Бекер видят начало садизма в слиянии двух тенденций: желания ребенка наслаждаться симбиозом с матерью и одновременным с этим нарцисстским стремлением высвободиться из симбиотической зависимости; суммируясь, обе установки дают деструктивный симбиоз³³. Говоря без обиняков, садистом, в соответствии с этой психогенетической реконструкцией, становится тот, кто не смог сделаться нарциссом. Как и во всех уже обсуждавшихся моделях садизма, Шорш и Бекер рассматривают его в дизъюнктивном соотношении с не-садизмом (с нарциссизмом), зная заранее, что садизм - это только любовь-ненависть. Концептуализуя происхождение садизма, они варьируют одну из идей Фромма, который полагал, что ребенок, лишенный автори-

тарной семьей власти над собой, т.е. будущий садист, нуждается в том, чтобы быть дополненным другим, чтобы вернуться в симбиоз; ср. у Фромма:

Der Sadist macht ein anderes Wesen zu einer Erweiterung seiner selbst; der Masochist macht sich selbst zu einer Erweiterung eines anderen Wesens. Beide suchen eine symbiotische Beziehung, weil sie beide keinen Mittelpunkt in sich selbst besitzen³⁴.

Слабое место в рассуждениях Шорша и Бекера таково: почему разрешение противоречия между симбиозом и нарциссизмом должно в обязательном порядке влечь за собой садистское насилие над матерью, а не подавление ребенком его нарциссизма ради всегдашнего торжества идиллического симбиоза, что тоже как будто вполне допустимо? И заодно упрек - в адрес Фромма: наказывая ребенка, родители не просто отнимают у него его идентичность, но и предлагают ему какую-то другую; внутренняя пустота личности, компенсируемая в садистском или мазохистском симбиозе, не вытекает из авторитарного поведения старших.

Приведем еще пару примеров из новейшей садологической литературы.

Д.Шапиро повторяет ту часть учения Фромма, в которой идет речь о садизме, передаваемом от родителей детям:

The authority [...] can only have originated in the child's relationship to the superior authority of the adult³⁵.

Объяснение садизма у А.Грюна также не обходится без мысли о том, что ребенок, вырастающий в агрессивную личность, наследует эту черту от старших. Наличие "плохой матери", с одной стороны, и потребность сына как-то приспособиться к этой ситуации и, значит, оправдать материнское поведение, - с другой, вызывают у ребенка перенос ненависти, которая должна бы быть направлена против матери, на прочих женщин³⁶.

Остается только удивляться тому, какую научную популярность получило методологически чрезвычайно уязвимое убеждение в том, что нет садизма, не обусловленного садизмом. Добавим еще, что и Шапиро, и Грюн разбирают садистский синдром как одну из альтернатив по отношению к личностной автономии. Эта дихотомия не менее ошибочна, чем представление о тавтологическом генезисе³⁷ садизма, что мы постараемся показать ниже.

1.3.1. Наибольшую ценность для нас сохраняют из садологических работ (самого Фрейда³⁸, К.Абрахама³⁹, М.Кляйн⁴⁰ и др.) те, где говорится об орально-садистской и анально-садистской фазах в психической эволюции ребенка, хотя и здесь мы не можем обойтись без (логот-еличной) реинтерпретации этих исследований, к которой мы теперь перейдем.

Сильный агрессивный импульс появляется у ребенка, когда его отучают от материнской груди⁴¹. Будучи оторванным от груди, ребенок обретает способность выработать идею страдающего объекта. Как бы ни была замещена материнская грудь, она оказывается тем, что более не находится в непосредственном обладании субъекта, т.е. его лишь и д е й н ы м достоянием. Объект, прекративший энергетически обеспечивать субъекта, воспринимается им в виде дефектного, испортившегося устройства, т.е. в виде с т р а д а ю щ е г о (неполноценного) объекта. Содержанием идеи объекта становится поэтому его страдание.

Садистский характер не возник бы, если бы его носитель не был в состоянии сопереживать боль другого, на что проницательно обратил внимание уже Х.Эллис (Havelock Ellis, "Studies in the Pathology of Sex...", 1903):

...the sadist [...] enjoys his victim's pain because he identifies himself with that pain⁴².

1.3.2.1. Агрессивность ребенка, сопровождающая оральную стадию его психического становления, объясняется тем, что деструктивные действия (кусание материнской груди и т.п.) выступают для него адекватными его представлению о разрушившемся объекте. Чтобы вновь овладеть объектом, нужно как бы приспособиться к его требованию, быть верным реальности, "вышедшей из строя". Возвращение субъектом с е б е объекта, ставшего непригодным, означает причинение ему страдания, боли - а к т и в н о е участие субъекта в процессе деформации внешнего мира.

Но агрессивность - лишь один из возможных способов, которые находят в распоряжении ребенка, реагирующего на потерю им материнской груди.

1.3.2.2.1. Второй способ избавиться от утраты состоит в том, чтобы партиципировать страдающий объект, поставить себя на его место, стать его голосом, его выражением (именно в процессе отучивания от груди младенец начинает идентифицировать себя с матерью, радуясь ее присутствию и пугаясь - обычно в восьмимесячном возрасте - при появлении

незнакомцев)⁴³. Итак, ребенок может и вернуть себе исчезнувшую ценность, и вернуть с е б я ей.

(Не нужно путать личность, партиципирующую страдающий объект, с мазохистской. Мазохист являет собой страдающего субъекта. В своей, отклоняющейся от нормы, сексуальной практике мазохист связывает себя не со страдающим объектом, но с объектом наслаждения, принимая на себя при этом роль страдающего субъекта).

Различение двух реакций ребенка при отторжении его от материнской груди позволяет, переходя к взрослым, говорить о том, что есть садизм и "садизм", активный и пассивный садизм, если угодно: экстравертированный и интровертированный. Садистский характер вариативен, образует психопарадигму. Как бы ни различались между собой два вида этого характера, оба, если воспользоваться словами из тютчевского эпиграфа, 'любят убийственно', но если одному, чтобы любить, нужно разрушать, то второй (пассивно-садистская личность) испытывает не *Haß-Liebe*, а нечто иное - влечение к тому, что было подвергнуто насилию, деформации и т.п. каким-то третьим лицом. Ставя себя на место страдающего о б ъ е к т а, отрекаясь от собственной агрессивности, мы вынуждены искать источник страдания в другом субъекте (ибо нет объекта без субъекта), переносить нашу потенциальную 'убийственную любовь' на некое существо во внешней для нас действительности. "Собственное иное" садизма есть мировоззрение, хотя и не иницирующее насилие, однако только его и застающее кругом.

1.3.2.2.2. Теперь становится ясно, почему авангард в равной мере способен и звать к разрушению, и защищать поруганные, во зло употребленные, перестающие существовать объекты, будь то страдающая женщина у Пастернака; животные в зоопарке, в которых погибают человеческие задатки ("Зверинец" Хлебникова⁴⁴); мучимый людьми растительный мир ("Песнь о хлебе" Есенина); теряющая жизненные силы мировая культура ("комната умирающего", "могильная ладья египетских покойников", по словам Мандельштама⁴⁵); раздавленная коллективизацией деревня ("Погорельщина" Клюева) и т.п. Если в мужской поэзии авангарда мы имеем дело с лирическим субъектом, сочувствующим чужому страданию, т.е. каким-то образом от него и дистанцированным, то авангардистская женская поэзия часто представляет собой прямое артикулирование физической боли, наносимой лицу, которое принуждено к объектности (ярчайший пример - стихотворение Ахматовой, написанное как бы жертвой садистского акта: "Муж хлестал меня узорчатым, Вдвое сложенным ремнем..."), или даже оказывается непосредственным

голосом абизозиса (так, Цветаева в монологе "Эвридика - Орфею" дает слово существу, навсегда принадлежащему царству мертвых).

1.3.2.3. Выход ребенка из грудного возраста - начало его самостоятельной жизни. Способность к самообеспечению, к поддержанию своего бытия собственными силами не что иное, как биологическая необходимость. Нежелание ребенка подчиняться этому императиву, значимому для любого живого существа, представляет собой сугубо человеческий протест против правил природы. Садистское поведение ребенка знаменует один из этапов в развитии сознания, в преодолении человеком отприродности.

Хотя для большинства детей вступление в садистский период опрочинивается отрывом от груди, через садизм проходит всякий ребенок, а не только тот, который питается материнским молоком или молоком кормилицы. Садистская энергия накапливается и разряжается детьми по мере того, как сокращается общий объем заботы взрослых о них. Как бы ни питался ребенок от рождения, он неизбежно будет конфронтировать в какой-то момент с предоставлением ему старшими большей, чем прежде, свободы. Садистское детство - универсалия человеческого существования. При этом в любом случае первосадизм орален: даже если ребенок и не был вскормлен грудью, он будет стараться восстановить ослабевшую связь с опекавшим его взрослым так, чтобы поглотить, интроецировать объект и тем самым гарантировать себе в дальнейшем неотчуждаемость от объекта.

1.3.3. Как нам кажется, не стоит отрывать анально-садистскую стадию от орально-садистской. На анальном этапе эволюции ребенок возмещает регрессивность своего поведения, возвращающего ему объект resp. возвращающего его к объекту, прогрессивно означенным вниманием к автопроизводству дефектного (отбрасываемого) объекта. Подчеркнутое Фрейдом стремление ребенка на втором году жизни отсрочивать стулоотделение (окончательное изложение этой проблемы см. в: "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", 1915, 1924), с одной стороны, и с другой, - отмеченный Э.Джоунсом интерес детей к рассматриванию собственных экскрементов и к игре с ними⁴⁶ компенсируют, соответственно, агрессивный захват ущербного объекта и приобщение таковому. (Нам нет нужды видеть, подобно Фрейду, в нежелании ребенка вовремя извергнуть переваренную пищу проявление инфантильной сексуальности - расчет на удовлетворение от максимального возбуждения анально-эрогенной зоны; наше объяснение этих задержек имеет в виду детскую логику). В конце своего садистского периода, составляющего единый, хо-

тя и поэтапно (от оральности к анальности) развертывающийся, комплекс, ребенок, бывший поначалу реагирующим садистом (и "садистом"), делается демиургом собственного дефектного мира, творцом сотворившей его когда-то реальности. Вряд ли случайно поэты-авангардисты обращались в поздних, завершающих творческую эволюцию, текстах к копрологическим мотивам, подобно Маяковскому с его формулой: "Я, ассенизатор и водовоз..."⁴⁷ из предсмертной поэмы "Во весь голос", - или Пастернаку, писавшему в "Стихотворениях Юрия Живаго": "И, всего (sic!) живитель и виновник, - Пахнет свежим воздухом навоз"⁴⁸.

При завершении садистской эволюции ребенок, поначалу отказывавшийся быть самостоятельным существом, становится таковым, но не применительно к той среде, которая ему предлагается извне, - он вырабатывает среду сам, пользуясь ресурсами своего тела. Маленький садист не принимает автономию как вынужденную и формирует ее на свой лад. Сообразно этому садистская культура склонна гипертрофировать свою автономию во временном или в пространственном плане (акмеисты называют себя также "адамистами" - первоизгнанными из симбиотического бытия⁴⁹; Хлебников именует "самовитую" (= автореферентную) речь 'образом мирового грядущего языка'⁵⁰; многие футуристы сравнительно рано пишут автобиографии - выступают первооткрывателями собственной жизнедеятельности, таковы: "Его - моя биография великого футуриста" Каменского⁵¹, "Я сам" Маяковского, "Охранная грамота" Пастернака).

Под предложенным углом зрения не приходится говорить, что садист только симбиотичен (Фромм и др.), что он всецело противостоит самооценной личности (Шапиро, Грюн). Зато можно утверждать, что для садистского характера симбиоз принципиально поддается замещению замкнутым в себе существованием. Садист может поэтому и жаждать власти над объектом, и аннулировать его (покидать, непоправимо портить, наконец, уничтожать объект). Тем самым некрофилия для нас, вразрез с Фроммом, - это одна из возможностей садизма, некросадизм, а не особый (пусть и близкий к садистскому) синдром. Идея смерти другого, близкого пробуждается у всякого - не только аутичного - ребенка, когда он начинает создавать свой собственный (анальный) мир, когда он отпадает от любимого объекта - матери или эрзац-матери⁵². Мертво для ребенка в этом возрасте то, что давало либо, по меньшей мере, обеспечивало ему жизнь. Рождаются - в подобного рода восприятии - из смерти. Она служит делу продолжения рода. Некрофилия, следовательно, вовсе не обусловлена биологически, как думал Фрейд, строя учение об изначальности мазохизма (Thanatos идеологичен, как и

Eros). Садист не отличает исчезновение от возникновения. Смерть влечет за собой для него новое начало. Анабиозис - магистральная тема авангардистского искусства (воскрешение умершего в "Клопе" Маяковского и в "Собачем сердце" М.Булгакова, сборник стихов Пастернака "Второе рождение", мнимое самоубийство героя в "Зангези" Хлебникова). С другой стороны, в садистском сознании креативность вызывает смерть, несет гибель другому; достаточно вспомнить в этой связи изобретение оружия, способного уничтожить весь мир, в романе А.Н.Толстого "Гиперболоид инженера Гарина"⁵³.

Садист не пациент смерти, он ее агент. Чтобы умереть, он должен сотворить смерть, завершить жизнь искусственным путем, что определило конец многих жизненных судеб в эпоху авангарда (самоубийства Игнатьева, Князева, Есенина, Добычина, Маяковского, Дементьева, Цветаевой) и сделало тему самоубийства поэта одной из едва ли не самых распространенных в авангардистском словесном искусстве (ср. стихотворный некролог Хлебникова, посвященный памяти Игнатьева, "Самоубийцу" Большакова, тексты Маяковского и Цветаевой о гибели Есенина, "Смерть поэта", "Безвременно умершему" и "Памяти Марины Цветаевой" Пастернака, "Поэму без героя" Ахматовой и т.п.).

1.3.4. Хотя все дети переживают травмирующее их начало самостоятельного бытия, далеко не все из них оказываются садистами в зрелом возрасте. Формирование садистского характера обуславливается вторичной травмой, которая фиксирует индивида на выработанных в детстве орально-анальных садистских установках. (Защитная и прочая "доброкачественная агрессивность" основывается, повидимому, на нефиксированном, временном, скользящем возврате личности к инфантильному садизму).

Поскольку каждый индивид испытывает в детстве садистский опыт, постольку садистские мотивы повсеместны в мировой культуре⁵⁴. Но до прихода авангардистской культуры они никогда не составляли единственного содержания какой-либо эпохи. В качестве единственного содержания, если и не эпохального, то хотя бы индивидуального творческого универсума, доавангардистский садизм нашел себе выражение в романах де Сада о половых извращениях. Пока садизм не сделался доминирующим принципом в культуре, он должен был довольствоваться при создании своего мира изображением лишь садистской сексуальности. Половое извращение - это не поддающаяся сублимированию психотипическая сексуальность, психотипически обусловленный и оформленный отказ от продолжения рода, неверие во всепреложимость некоего личностного принципа, бессознательное (подавленное

чуждой данному психотипу культурой) стремление отнять у этого принципа его биогенеративную силу.

Вторичная садистская травма реактуализует весь тот многосоставный комплекс проблем, с которыми ребенок имеет дело после того, как он перестает быть грудным младенцем. Вместе с тем она придает этому комплексу ценностно-иерархическую организацию, аксиологизирует смысл первичной травмы. Ребенок является одновременно и активным, и пассивным садистом, позднее он и удерживает стулоотделение, и интересуется его результатами. Травма, которая порождает садистский характер, ставит главный ценностный акцент на одних слагаемых детского садизма и превращает другие в подчиненные, периферийные (иногда и в негативные). Аксиология вторична относительно психо-логики.

Разберем в этой связи два примера.

Маяковский (= подтип активного садиста) потерял в возрасте тринадцати лет отца (умершего от заражения крови после того, как он укололся булавкой) и остался единственным мужчиной в семье, состоявшей из матери и двух сестер. Заняв таким путем позицию отца, Маяковский был вынужден ограничить себя мыслью о том, что деструкция во внешнем мире (смерть главы семьи) есть основоположный способ, ведущий к власти над объектами (женщинами в семье).

Иначе - у Пастернака (= подтип пассивного садиста). Как хорошо известно, центральным событием в жизни Пастернака-подростка (опять же тринадцатилетнего) было падение с лошади и последовавшая за этим хромота. После этого события отец Пастернака оставил неосуществленным замысел начатого им монументального живописного полотна, на котором должны были фигурировать лошади⁵⁵. Пастернак лишил своего отца власти над объектом (творчества), сделавшись сам объектом, подвергшимся разрушению. Власть стала для Пастернака партиципированием разрушаемого объекта.

Разницу между садистом и мазохистом создает секундарная травма. Если садист регрессирует к садистскому детству в роли успешно овладевшего своими объектами, то мазохист попадает туда же в роли лица, которое не смогло найти доступ к объекту, которое вынуждено подвергнуть себя самоотрицанию. Представим себе следующую семейную ситуацию (она взята нами из романа Н.Островского "Как закалялась сталь"; в других работах мы попытались описать социалистический реализм в качестве мазохистской культуры⁵⁶). Отец бросает семью, после чего его место достается старшему брату. Младший брат лишен возможности распоряжаться объектом (матерью). Субъектность младшего брата, таким образом, негативна.

Мазохист - неудачливый, несостоявшийся садист (но ни один из них не первичен по отношению к другому). Травма, задающая индивиду мазохистскую ориентацию, негирует испытанный им в детстве садистский опыт.

В дальнейшем мы обсудим лишь малую толику того садистского (в разных значениях этого термина) содержания, которое заключал в себе авангард первого призыва (психологическая сущность второго поколения авангардистов, заявившего о себе, начиная приблизительно с середины 1920-х гг, не исчерпывается одним лишь садизмом и требует специального разговора).

2. Литература как психоавтопрезентация личности

2.1.0. То, что было сказано о первичной садистской травме, испытываемой ребенком при отрыве от материнской груди и, шире, при уменьшении опеки взрослых, находит многократное подтверждение в нарративных текстах авангардистской эпохи (ср. кульминацию романа де Сада "Жюстина", заглавная героиня которого гибнет от удара молнии в левую грудь, что удостоверяет, сколь важную роль всегда играло завершение симбиоза для выработки садистской эстетической фантазии).

Будучи миром-в-себе, литература запечатлевает внутреннюю реальность автора; будучи миром-в-себе, литература выдает этот индивидуальный психический опыт за внешнюю, социальную и интерсубъективную, действительность. Сюжет выстраивает эквивалентность между семейным и социальным.

Ниже (§ 2.1.1) мы сжато проанализируем некоторые сюжеты, сохраняющие в себе след детских переживаний, которыми сопровождается окончание грудного возраста.

2.1.1. Поэма Маяковского "Облако в штанах" описывает разного рода активно-садистские действия героя, который: контролирует порядок во вселенной ("Мы - // каждый - // держим в своей пятерне // миров приводные ремни!" (184)); подстрекает к всеохватывающему террору ("Сегодня // надо // кастетом // кроиться миру в черепе!" (187)); причиняет боль сексуальному объекту, опять же представленному в виде экстенционального максимума ("Пускай земле под ножами припомнится, // кого хотела опошлить! // Земле, // обжиревшей, как любовница, // которую вылюбил Ротшильд!" (189)), и т.п. Появление садистского синдрома мотивируется тем, что героя покидает возлюбленная. Она ассоциирована в поэме с матерью (носит имя Богородицы; выходит замуж, т.е. получает роль потенциальной матери; выступает для героя в виде

убежища, где ему нет нужды более быть взрослым: "Ведь для себя не важно // и то, что бронзовый, // и то, что сердце - холодной железкою. // Ночью хочется звон свой // спрятать в мягкое, // в женское" (176)). Желание лирического субъекта вернуть себе возлюбленную и невозможность этого переданы в мотивах голода, неудовлетворенности пищей: "Мария! [...] // тело твое просто прошу, // как просят христиане - // "хлеб наш насущный // даждь нам днесь"" (193); "...у меня в зубах // - опять! - // черствая булка вчерашней ласки" (191). Возможное обладание женщиной равно в "Облаке в штанах" обладанию неполноценным, искалеченным телом: "Тело твое // я буду беречь и любить, // как солдат, // обрубленный войною, [...] // бережет свою единственную ногу" (193-194)⁵⁷.

Если Маяковский зашифровывает связь садизма с отчуждением ребенка от груди, то в новелле Вс.Иванова "Дите" эта связь эксплицирована⁵⁸.

Красные партизаны, кочующие по монгольским степям, убивают мужчину и женщину, принятых ими за белых офицеров, находят в повозке, среди оставшегося от убитых скарба, грудного младенца и усыновляют его. Ребенку не хватает материнского молока. Партизаны похищают киргизку. Она кормит грудью и ее собственного ребенка, и приемыша. Партизанам кажется, что русскому мальчику достается меньше молока, чем киргизскому. Второго завязывают в мешок и бросают в степи. Искусственное восстановление симбиоза, как видно из этого пересказа, сопряжено для Вс.Иванова с насилием (=убийство киргизского младенца). Садистское поведение партизан, обрекающих на смерть 'киргизенка', результирует в себе их сочувствие русскому ребенку, страдающему от недостатка/отсутствия материнского молока. Партизаны трактуют свое (садистское) поведение как такое, которое открывает путь для наступления новой эры, - они надеются на то, что их воспитанник когда-нибудь полетит на луну (садист превращает любой недостижимый объект в доступный, откуда распространенность в авангардистской литературе ("Мы" Замятина, "Аэлита" А.Н.Толстого) мотива космического путешествия⁵⁹).

В новелле Бабеля "Любка Казак" (завершающей цикл "Одесских рассказов") старый еврей Цудечкис становится благополучным управляющим делами у богатой контрабандистки после того, как ему удается отучить ее ребенка от груди, подставляя к соску матери колющую губы младенца гребенку. Тот, кто инициирует разрыв симбиоза, и есть распорядитель в садистском (ср. мотив колющейся гребенки) мире. (По поводу "Одесских рассказов", эстетизировавших преступную среду, следует заметить, что она являла собой для садистской культуры особенно под-

ходящий предмет изображения и потому нашла себе место также во многих других авангардистских текстах - в "Конце хазы" Каверина, в рассказах и повестях ленинградского прозаика Василия Андреева, в "Москве кабацкой" Есенина, в поэме Крученых "Разбойник Ванька-Кайн и Сонька-Маникюрщица", в "Степане Разине" Каменского, в стихотворении Хлебникова "Не шалить!"⁶⁰).

2.1.2. Хлебников был, повидимому, первым, кто попытался создать научную модель мира, соответствующую садистской примарной травме. В студенческой статье "Опыт построения одного естественнонаучного понятия" (1910) он предложил дополнить понятие "симбиоза" понятием "метабиоза", под каковым он разумел

...те отношения, в которых из послесуществования какой-нибудь жизнию другой жизни для этой первой вытекают отношения выгоды⁶¹.

Примером метабиоза было для Хлебникова, среди прочего,

...предпочтительное вырастание на месте исчезнувшей лесной породы какой-нибудь определенной другой⁶².

Оральный садизм ребенка, представляющий собой другое симбиоза - симбиоз живого и как бы отмершего, был абстрагирован Хлебниковым и распространен им на непсихическую реальность.

Один из магистральных мотивов хлебниковской поэзии, который детально исследовал А.А. Хансен-Лёве⁶³, - поедание мира⁶⁴. Для психоаналитика было бы естественно видеть в этом сверхкомпенсацию, к которой стремится индивид, не способный освободиться от воспоминаний о том, как он лишился бывшего единственным для него, всезначимого (универсализуемого впоследствии) источника питания. Съедобный, поддающийся поглощению универсум рисуется едва ли не всеми поэтами футуризма. Физическая и социальная реальность превращается в кулинарную и пьянящую и в стихотворениях Игоря Северянина "Мороженое из сирени" и "Шампанский полонез", и в трагедии "Владимир Маяковский" ("Если б вы так, как я, голодали - // дали востока // и запада // вы бы глодали..." (161)), и в "Пиршествах" Пастернака ("Пью горечь тубероз, небес осенних горечь И в них твоих измен [= символическая отсылка к распавшемуся симбиозу!] горящую струю, Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ, Рыдающей строфы сырую горечь пью"⁶⁵). Ненасыщающий субъекта мир являет собой для авангарда негативную величину, как, допустим, в сатире Цветаевой:

Жевателимастик,
Читатели газет [...]

Глотатели пустот,
Читатели газет⁶⁶.

Недосыгаемость материнской груди обостряет у постсимбиотического ребенка визуальное восприятие действительности, буквально, открывает ему глаза на мир. Соответственно этому авангард подверг вербальные знаки иконизации, превосходявшей по масштабам все прежние художественные эксперименты этого рода⁶⁷. Идея "нового видения" предметов была общим местом авангардистской теории искусства - от ранних статей Шкловского⁶⁸ до манифеста обэриутов. В этот же ряд входит поэтическая декларация Хлебникова "Одинокий лицедей". В отличие от сходных с ней чисто теоретических высказываний, она устанавливает подспудную связь между "новым видением" и отрывом от женщины (Хлебников кладет в основу стихотворного текста миф о Тезее, покинувшем Ариадну):

...А между тем курчавое чело
Подземного быка в пещерах темных
Кроваво чавкало и кушало людей [...]
Слепой я шел, пока
Меня свободы ветер двигал
И бил косым дождем.
И бычью голову я снял с могучих мяс и кости
И у стены поставил.
Как воин истины я ею потрясал над миром:
Смотрите, вот она!
Вот то курчавое чело, которому пылали раньше толпы!
И с ужасом
Я понял, что я никем не видим:
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти! ⁶⁹

2.1.3. Садистская реставрация расторгнутого симбиоза (неважно, экстравертированная или интровертированная) предполагает, что миру, впавшему в страдательное состояние, в сугубую объектность, будет возвращена утраченная им субъектность. Ребенку, ведущему себя агрессивно по отношению к матери, лишившей его молока, или сопереживающему ей, хочется освободить ее от ее объектности. Конец симбиоза означает для ребенка начало целеположения; инфантильный садист телеологичен, он привносит субъектность в окружающую среду. Отчужденный от груди ребенок старается субъективировать объект.

Отсюда возможны два вывода: будучи субъективированным, объект либо делается самостоятельным, существующим обособленно от вменившего ему это качество субъекта, другим субъектом, либо, напротив, навсегда зависимым от того, кто сотворил его субъектность (ср. в "Жюстине" де Сада чередование сцен, в которых героиня то подвергается насилию, то избавляется от него). Рассуждая подобным образом, мы подходим к психологическому пониманию той причины, по которой ранняя авангардистская поэзия распалась на футуристическую и акмеистскую фракции.

Футуризм живописует бунт вещей, восстание объектов, не желающих подчиняться субъектам ("Журавль" Хлебникова, трагедия "Владимир Маяковский", поэзия Пастернака: "Но вещи рвут с себя личину..."⁷⁰). В акмеизме эта тема отсутствует (ср. мотив подавления бунта у Гумилева). Акмеизм изображает вещный мир как мир культуры, как созданный человеком⁷¹. Объект для акмеизма получает значение только в связи с субъектом. Акмеизм садистичен, как это ни покажется парадоксальным на первый взгляд, в том смысле, что он не находит вокруг себя ничего, что не было бы культурой, что не зависило бы от отправляющего свою волю человека.

2.1.4. Оральная агрессивность побуждала авангард к тому, чтобы видеть в речевой деятельности средство, с помощью которого мог бы быть побежден и упразднен мир референтов (хлебниковское 'слово как таковое'); фактический универсум потерял в поэзии футуризма (Константин Олимпов, Шершеневич и многие другие) свое отличие от языкового универсума:

Я, Алфавит, мои поэзы - буквы,
И люди - мои буквы⁷².

Муж Ваш, как "ъ" для того только нужен,
Чтобы толпа не заметила связь.
Знаете, Дама, я только приставка,
Вы же основа; я только суффикс!⁷³

Метонимическая (включая сюда синекдоху) поэтика постсимволизма, многократно обсуждавшаяся как в научной литературе, так и самими авангардистами ("Вассерманова реакция" Пастернака), имеет психическую подоплеку. Авангардистская абсолютизация отношений *paris pro toto* и *totum pro parte* была ни чем иным как воспоминанием создателей культуры о том, что все (симбиоз) теряется и заново приобретает в качестве части (материнской груди)⁷⁴.

Тоталитарное намерение авангарда заместить собой всю прежнюю культуру, начать ее во второй раз, также восходит к инфантильному оральному садизму, для которого прошлое есть целостность, а настоящее - ее (парциальное) возобновление.

2.2.0. Перейдем теперь к анально-садистской проблематике, явленной авангардистской литературой.

Анальность - одна из универсалий культуры. Эта универсалия, однако, была всегда жанрово ограниченной в культурном обиходе, до наступления авангардизма она бытовала только в комическом дискурсе. *Анус* - тема карнавала, как его описал М.М.Бахтин⁷⁵, эпиграммы (ср. хотя бы копрологические эпиграммы Пушкина), пародии (в том числе пародийного "снижения" поэзии как таковой - ср. стихи капитана Лебядкина: "О, как мила она, // Елизавета Тушина, // Когда с родственником на дамском седле летает, А локон ее с ветрами играет, Или когда с матерью в церкви падает ниц, // И зрится румянец благоговейных лиц!"⁷⁶).

2.2.1. В авангардистском искусстве анальная фиксация перестает быть жанрово локализованной, теряет комическую коннотацию. Пример из (поздне)футуристической поэзии ("Во весь голос"), соответствующий этому утверждению, мы уже приводили. Но и акмеизм копрологичен вне комизма (что особенно свойственно его, так называемому, "левому крылу"). М.Зенкевич опубликовал в акмеистском журнале "Гиперборей" стихотворение "День в Петербурге":

И бесстыдней скрытые от взоров
Нечистоты дня в подземный мрак
Пожирает чавкающий боров
Сточных очистительных клоак⁷⁷.

В том же журнале он писал (стихотворение "Свиной колют"):

Помои красные меж челюстей разжатых
Спустивши, вывалят из живота мешок,
И бабы бережно в корытах и ушатах
Стирают, как белье, пахучий ком кишок⁷⁸.

Инвариантная идея авангарда - коллекционирование потерявших смысл предметов, собирание свидетельств об испортившемся мире (она господствует в романах Вагинова, особенно в его последнем незаконченном сочинении "Гарпагониада"; ср. теорию поэзии Малевича: "Стихотворения всех поэтов представляют, как комков собранных всевоз-

можных вещей, маленькие и большие ломбарды, где хорошо свернутые жилеты, подушки, ковры, брелоки, кольца и шелк, и юбки, и кареты уложены в ряды ящиков..."⁷⁹) и производство ценностей из отбросов - ср. у Ахматовой:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда⁸⁰,

рождение эстетически значимого из грязи (Мандельштам):

Из омуты злого и вязкого
Я вырос...⁸¹

Из работ об анальной фиксации хорошо известно, что она влечет за собой у индивида устойчивое представление об овнешнивании внутреннего, о выходе наружу скрытого⁸²; этот мотив - общее место авангардистской поэзии: "О город подземных изданий *Обратности космос* ты" (Д.Бурлюк)⁸³; "...С перекинутой *пальто душой* поэт" (К.Большаков)⁸⁴; "Город вывернулся вдруг" (Маяковский (58)); ср. еще сцену 'пляски нервов' из "Облака в штанах". Оборачиваемым было для авангарда и время (ср. хотя бы "Мирсконца" Хлебникова); взрослея, авангардистский субъект остается ребенком, - ср. "Гимн 40-летним юношам" Каменского:

Мы в 40 лет - тра-та -
Живем, как дети,
Фантазия и кружева у нас в глазах.
Мы все еще
Тра-та-та-та -
В сияющем расцвете
Цветем три четверти
На конструктивных небесах⁸⁵.

В орально нацеленной авангардистской поэзии (подавленная здесь) анальность была основой непреднамеренной двусмысленности, комизма вне комического задания, как, например, у Пастернака:

Грех думать - ты не из весталок:
Вошла со стулом,
Как с полки, жизнь мою достала
И пыль обдула⁸⁶ [мотив грязи!].

Этот произвольный комизм орально-садистского авангарда не укрылся от глаз современников. Шершеневич вспоминал о том, как Есенин разъяснял строчки Маяковского, посвященные акту словесного творчества (из поэмы "Флейта-позвоночник"):

"Да разве мог бы поэт написать: "Запрись, одинокий, с листом бумаги я!" Это только в сортире с листом бумаги одинокие запираются! Голоса у него нет!"⁸⁷

2.2.2. Второй чертой, которая отличает в обсуждаемом плане авангард от предшествовавших ему эстетических систем, была его, если так позволительно выразиться, метаанальность. Сообразно своей анальной фиксированности, авангард обнаруживал ее и в литературе прошлых эпох. Б.М.Эйхенбаум обратил внимание на копрологический комизм в гоголевской "Шинели" в работе, которая стала манифестом формализма в литературоведении⁸⁸. Крученых собрал под заголовком "История как анальная эротика" разные копрологические высказывания русских писателей⁸⁹. Знаменательно, что Крученых включил в свою коллекцию не только действительно анальные тексты (вроде пушкинских стихов: "Лев Козерогом стал И Дева стала Раком"⁹⁰), но и всяческие сравнительные конструкции с союзом "как", преподнесенным им в виде скрытно анального слова. Оператор эквивалентности ("как") не вобрал бы в себя анальное значение, если бы анальность не была для нас началом нашего осознания эквивалентности (= компенсацией внешней недостачи).

2.2.3. Наконец, третья особенность копрологии и скатологии в авангардистском искусстве заключалась в том, что оно старалось восстановить - в символической форме - путь, ведущий к анальной фиксации. В этом смысле особенно показательна поэма Крученых "Разбойник Ванька-Каин и Сонька-Маникюрщица".

Герой этого текста пребывает в подземной тюрьме окруженный всяческими нечистотами ("А в другом углу // - сплошная кишка. // скользкими кольцами // клубился // огро-о-мный // единорогий питон..."⁹¹; "Начтюрмак [...] // шпикнул брюжливо: // Надо бы вентилицию // проветричь. // Ишь, штенки жагадил..." (411)). В неволю Ванька-Каин попадает после того, как его выдала властям сообщница (мир "телесного низа" и грязи не возник бы, согласно Крученых, не будь женского предательства). Другая сообщница разбойника, Сонька-Маникюрщица, пытается освободить его из подземелья, выйдя замуж за начальника тюрьмы (сделавшись сораспорядительницей в застенке, т.е. заняв позицию, аналогичную доминантно-материнской; это восьмой брак Соньки - вечная женственность оборачивается вечным замужеством).

Ванька-Каин отказывается принять помощь своей спасительницы, подозревая ее в том, что она заманивает его в ловушку (тем самым женщина-мать-помощница и женщина-предательница уравниваются в поэме). Сонька отсекает бритвой Каину язык (уничтожает оральность). Разбойник вначале загрызает-душит Соньку (орально-хватательный садизм: "Без меры взревел озверевший Каин, // руки у Сонькина горла, // обнажились клыки... // Хруст...// Лицо ее побледнело..." (427)), а затем садится на нее, чтобы довести до конца убийство (переход от орально-хватательного садизма к анальному: "Каин-мстец спохватился // клещами - скок, // Соньку - в землю! // сверху - колоду // насел... // Хряк!" (428)). Анальность и анальный садизм не просто изображаются, но и (косвенно) объясняются в поэме Крученых (как следствие женского непостоянства и борьбы с женщиной-дарительницей (= матерью)).

2.3.0. Не только "садист", но и садист не является сугубым разрушителем. При всей своей деструктивности авангард был также садистски-конструктивным. Положительная программа садоавангарда имела несколько редакций.

2.3.1. Содержанием одной из них была абсолютизация субъектного начала. Авангард нередко оценивал в качестве единственно позитивной реальность субъекта, оторванного от окружения (эта тенденция была свойственна, в первую очередь, эго-футуризму: "Цель современья в выявлении индивидуальности и отделении ее от коллектива..."⁹²); изображал среду в виде подражающей субъекту (разительный пример - пастернаковская "Высокая болезнь": "Всю жизнь я быть хотел как все, Но век в своей красе Сильнее моего нытья И хочет быть, как я"⁹³); вменял поэту роль триумфатора в мире, состоящем исключительно из женщин, подобно тому, как это делал Игорь Северянин ("В группе девушек нервных, в остром обществе дамском Я трагедию жизни превращу в грезофарс..."⁹⁴), Маяковский ("Меня одного сквозь горящие здания // проститутки, как святыню, на руках понесут // и покажут богу в свое оправдание" (62)) или Хлебников в стихотворении, описывающем, согласно Вяч.Вс.Иванову, индийскую миниатюру, на которой Вишну восседает на слоне, образованном из женских тел:

Меня проносят на слоновых
Носилках - слон девицедымный.
Меня все любят - Вишну новый,
Сплетя носилок призрак зимний⁹⁵.

Релевантным для авангарда было только время субъекта - настоящее, вбиравшее в себя будущее (футуризм) и прошлое (мифопоэтический футуризм, культурологический акмеизм).

2.3.2.1. Еще одна наделяемая в авангарде позитивностью (и вместе с тем, как мы увидим ниже, возбуждающая беспокойство и заботу) область - это техника. В отличие от Фромма, мы не считаем интерес к техническим устройствам анально-некрофильским (ср. выше). В то же время для нас возникновение этого интереса, безусловно, коренится в садистском детстве⁹⁶. Homo faber поддается адекватному пониманию не по Фромму, а по М.Хайдеггеру, хотя последний и не имел ввиду решать психотипологические и психогенетические задачи:

Die Technik ist eine Weise des Entbergens. Achten wir darauf, dann öffnet sich uns ein ganz anderer Bereich der Technik. Es ist der Bereich der Entbergung, d.h. der Wahrheit⁹⁷.

Если мы согласимся с Хайдеггером в том, что техническое изобретение раскрывает спрятанное от нас (мы ограничимся здесь тем, что отнесемся только к этому значению двусмысленного слова "Entbergung"), то будет естественно приурочить пробуждение технического сознания к тому моменту, когда объект (материнское тело) перестает энергетически обеспечивать ребенка, который отзывается на это интересом к внутреннему содержанию объекта, к энергетической тайне мира.⁹⁸ Ребенок, вытолкнутый из симбиоза, приучиваемый к новой пище, желает в ответ демонтировать мир⁹⁹ с тем, чтобы постичь происхождение и преобразование энергии (этими двумя понятиями, собственно, исчерпывается феноменологическое определение техники).

2.3.2.2. То, что авангард обоготворял технику, хорошо известно. Нам хотелось бы обсудить здесь не эту очевидность, но то обстоятельство, что авангард при всем своем стремлении технизировать бытие страшился своего же инженерного идеала. Нахождение новых ресурсов энергии и конструирование трансформирующих ее механизмов означает для садиста и победу над реальностью (рисующейся ему энергетически недостаточной), и самоотрицание, деидентификацию, утрату личностной роли, коль скоро он оказывается лишним там, где нет иссякших источников. Садисту нужен инженерный рай, которому не нужен садист.

Построение машины часто подразумевает в авангарде гибель ее создателя. Называя свою конструкцию "Летатлин", ее автор не только объединил свое имя (Татлин) с глаголом 'летать', но и свел воедино два сло-

ва, отсылающие к мертвому ('Лета', 'тлен')¹⁰⁰. Машина способна учинить светопреставление (ср. уже упоминавшийся "Гиперболоид инженера Гарина"), она - оживающий мертвец ("Экспресс скакал, ища свою утеху, Стуча костями, как скачут мертвецы" (Д.Бурлюк¹⁰¹)), она переносит человека по ту сторону физического бытия (в 'Индию Духа', как сказано в "Заблудившемся трамвае" Гумилева¹⁰²).

Техническое будущее уничтожает личность - в этом смысл авангардистской антиутопии, идеала, не оставляющего места для идеализирующего (в замятинской антиутопии "Мы" у героя вырезают мозговой центр, ответственный за производство фантазии). Когда авангард пытался заглянуть туда, где кончается мир техники и вместе с ним - садистский мир, он обнаруживал там внутренне пустого человека, мазохиста, субъекта без субъектности: в "Чевенгуре" Платонова старый мастер, поглощенный любовью к машинам, воспитывает приемного сына (его фамилия - Дванов = 'два NN' = имя незнакомца, чужого); воспитанник мастера делается индивидом без индивидуального содержания:

Он до теплокровности мог ощутить чужую отдаленную жизнь, а самого себя воображал с трудом. О себе он только думал, а посторонне чувствовал с впечатлительностью личной жизни и не видел, чтобы у кого-нибудь это было иначе¹⁰³.

П р и м е ч а н и я

- 1 Э.Фромм не ограничивает эстетическую некрофилию только "Футуристическими манифестами", но и не уточняет при этом, какие именно иные произведения принадлежат к тому же разряду (здесь и далее цитируется немецкий перевод "Анатомии человеческой разрушительности"): "Literarischen Niederschlag fand der Geist der Nekrophilie zum erstenmal in F.T. Marinettis *Futuristischem Manifest* von 1909. Die gleiche Tendenz kann man in weiten Bereichen der Kunst und Literatur der letzten Jahrzehnte feststellen, in denen eine besondere Faszination durch alles, was verrottet, unlebendig, destruktiv und mechanistisch ist, zum Ausdruck kommt" (Erich Fromm, *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, übers. von L. und E. Mickel, Reinbek 1977, 27; ср. также: 386-390); о мотивах агрессии в итальянском футуризме см. также: John J. White, *Literary Futurism. Aspects of the First Avan Garde*, Oxford 1990, 295 ff.
- 2 А.К.Жолковский, О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому).- А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов, *Мир автора и структура текста*. Статьи о русской литературе, New York 1986, 255-278.

- 3 Бенедикт Лившиц, *Полутороглазый стрелец* (1933), Ленинград 1989, 428. Автор этих мемуаров считал себя квалифицированным фрейдистом (там же, 427, 524-525). Поэтому, говоря 'о садизме' Маяковского, Лившиц вряд ли бросался случайными словами.
- 4 Цит. по: Gisela Erbslöh, "*Pobeda nad Solncem*". Ein futuristisches Drama von A.Kručenyč. Übersetzung und Kommentar (mit einem Nachdruck der Originalausgabe), München 1976, 23.
- 5 *Эго-футуристы. Бей!.. Но выслушай*, СПбетербург, изд-во "Петербургский глашатай" 1913, 3.
- 6 Игорь Северянин, *Ананасы в шампанском*. Поэзы. Москва 1915, 20.
- 7 О.Мандельштам, *Стихотворения*, Ленинград 1973, 83.
- 8 Константин Большаков, *Солнце на излете*. Вторая книга стихов. 1913-1916, Москва 1916, 36.
- 9 *Крематорий здравомыслия. Мезонин поэзии*, вып. 3-4, ноябрь-декабрь 1913 (не нумер.).
- 10 *Руконог*, Москва, изд-во "Центрифуга" 1914, 5.
- 11 А.Е.Крученых, *Избранное*, edited and with an introduction by V.Markov, München 1973, 85. О женоненавистничестве у Крученых см. подробно: Rosemarie Ziegler, Zur Genealogie und Entwicklung des künstlerischen Subjekts im Schaffen von Aleksej Kručenyč.- *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium, August 5-8 1985*, ed. by N.Å.Nilsson, Stockholm 1987, 90-91. Ср. еще поэзию Н.Хорикова, идея которой заключалась в протесте против сожительства мужчин с женщинами: Константин Кузьминский, Джеральд Янечек, Александр Очеретянский, *Забытый авангард*. Россия. Первая треть XX столетия. "Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 21, Wien /б.г./, 182.
- 12 *Взял. Барабан футуристов*, Петроград 1915, 6.
- 13 *Футуристы. Рыкающий Парнас*, Петроград 1914, 39. Ср. трактат Малевича "О новых системах в искусстве" (1919): "Как природа разлагает труп на элементы, так старые живописные выводы кубизм распыляет и строит новые по своей системе" (Kasimir Malewitsch, *Über die neuen Systeme in der Kunst*, Zürich 1988, 17).
- 14 Константин Вагинов, *Труды и дни Свистонова*, Изд-во писателей в Ленинграде 1929, 136. Сопутствовавшая авангардистской практике эстетическая теория формалистов объявила изображаемую в тексте действительность (= "материал" художественного творчества) иррелевантной для понимания литературы и тем самым упразднила объект литературы, в сущности, точно так же, как его упраздняли писатели

постсимволистского поколения (ср. еще такие, имплицитные принуждение и подчинение, понятия из терминологического обихода формалистов, как "доминанта", "деканонизация", "деформация", "основной признак" и т.п.). В своей антиформалистической, социологической, версии литературоведение эпохи авангарда тоже было "садистским", коль скоро оно обязывало художественный текст отображать победу одного класса над другим.

- 15 А.Скалдин, *Стихотворения* (1911-1912), СПбетербург 1912, 53.
- 16 Сергей Бобров, *Вертоградари над лозами*, Москва 1913, 95.
- 17 Вадим Шершеневич, *Кому я жму руку*, Москва 1924, 15.
- 18 Об эпатаже см. подробно: A.Flaker, Эстетический вызов и эстетическая провокация.- *Russian Literature*, 1988, XXIII-П, 89-100.
- 19 Цит. по: *Манифесты и программы русских футуристов*, hrsg. von V.Markov (= Slavische Propyläen, Bd. 27), München 1967, 57; ср. тот же прием, использованный Малевичем при живописной передаче вербальных знаков: Felix Philipp Ingold, *Bildkunst und Wortkunst bei Kazimir Malevič*.- *Delfin*, 1988, X, Heft 2, 57 ff.
- 20 О футуристическом палиндроме см. подробнее: И.П.Смирнов, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Москва 1977, 125; Jerzy Faryno, Паронимия - анаграмма - палиндром в поэтике авангарда.- *Wiener Slawistischer Almanach*, 1988, Bd. 21, 37 ff.
- 21 Владимир Маяковский, *Полн. собр. соч.*, т.2, Москва 1956, 14.
- 22 А.Крученых, *Сдвигология русского стиха*, Москва 1922, 17.
- 23 *Манифесты и программы...*, 57.
- 24 О дальнейшей судьбе этого положения в лефовской теории см.: Hans Günther, Die These vom Ende der Kunst in der sowjetischen Avantgarde der 20er Jahre.- *Referate und Beiträge zum VIII. internationalen Slavistenkongress, Zagreb 1978* (= Slavistische Beiträge, Bd. 119), München 1978, 77-94.
- 25 Б.Лившиц, *цит. соч.*, 330-331.
- 26 Декларацию Филонова "Краткое пояснение к выставленным работам" (1928-29), суммирующую его взгляды, цит. по: П.Н.Филонов, *Живопись. Графика*. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки, Ленинград 1988, 108.

- 27 Ср. разорванные тела (например, ноги, отделенные от туловища) в живописи Шагала и в поэзии Маяковского (трагедия "Владимир Маяковский", стихотворение "Прозаседавшиеся").
- 28 К.Малевич, *Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика*, Витебск 1922, 5.
- 29 Wilhelm Reich, *Der masochistische Charakter. Eine sexualökonomische Widerlegung des Todestriebes und des Wiederholungszwanges.- Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 1932, Bd. XVII, Heft 3, 303-351.
- 30 Theodor Reik, *Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft* (1941), Hamburg 1977, 213 ff.
- 31 Sigmund Freud, *Studienausgabe, Bd. III. Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a.M. 1982, 347.
- 32 Еще отчетливее, чем в "Анатомии..." (см.: E.Fromm, *op. cit.*, 336), Фромм сформулировал этот тезис в более ранней работе - ср.: Erich Fromm, *Psychoanalyse und Ethik* (= *Man For Himself*, 1954), übers. von P.Stapf, Frankfurt a.M. e.a. 1978, 158 ff.
- 33 Eberhard Schorsch, Nikolaus Becker, *Angst, Lust, Zerstörung. Sadismus als soziales und kriminelles Handeln. Zur Psychodynamik sexueller Tötungen*, Reinbek 1977, 74-75.
- 34 E.Fromm, *Anatomie...*, 330.
- 35 David Shapiro, *Autonomy and Rigid Charakter*, New York 1981, 73.
- 36 Arno Gruen, *Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine grundlegende Theorie zur menschlichen Destruktivität* (1987) München 1989, 105-106.
- 37 В идее тавтологического генезиса проступает, вообще говоря, некий остаточный мифологизм. Ведь именно миф видит во всяком акте человеческой креативности повтор первотворения (откуда, между прочим, и сожительство Эдипа с собственной матерью).
- 38 Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905, 1915, 1924).- In: S.F., *Studienausgabe, Bd. V, Sexualleben*, Frankfurt a.M. 1982, 103 ff.
- 39 Karl Abraham, *Psychoanalytischen Studien zur Charakterbildung* (1925).- In: K.A., *Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung. Und andere Schriften*, Frankfurt a.M. 1969, 184 ff.
- 40 Melanie Klein, *Die Psychoanalyse des Kindes* (1932), München, Basel 1973, *passim*.

- ⁴¹ Среди фрейдистов особенно настаивала на этом обстоятельстве М.Кляйн: "Die Steigerung des oralen Sadismus erreicht ihren Höhepunkt während und nach der Entwöhnung von der Mutterbrust. Sie führt zur vollen Aktivierung und Höchstentwicklung des Sadismus auf allen Quellgebieten" (М.Кляйн, *op. cit.*, 162-163). В психоаналитической концепции, выдвинутой М.Кляйн, оральный и анальный садизм ребенка - это Архимедова точка, из которой исследовательница выводила объяснения, касающиеся самых разных сторон духовной жизни. Если учесть, что М.Кляйн сформулировала свои главные идеи в 1920-е гг, в пору господства авангардизма, то можно утверждать, что он абсолютизировал себя в этой психоаналитической доктрине. Как известно, М. Кляйн первой обосновала методику психоаналитической работы с детьми. По остроумному суждению Р.Грюбеля (Rainer Grübel), высказанному в частной беседе, превращение детей в материал психоинженерии имеет явную садистскую окраску.
- ⁴² Цит. по: *S and M. Studies in Sadomasochism*, ed. by Th.Weinberg and G.W.Levi Kamel, New York 1983, 34.
- ⁴³ В архаичных обществах отлучение ребенка от материнской груди происходит не столь рано, как в западном социуме и ему подобных (на что обратил наше внимание А.М.Пятигорский). Возможно, что именно затянутость симбиоза (до трех или даже до шести лет) создает для личности такие психические условия, которые отнимают у нее способность позднее бунтовать против среды и делают ее ритуалистической. Агрессивность ритуалистического человека формируется искусственным путем - в процессе инициации, калечащей тело подростка и тем самым делающей террор допустимым для индивидуального восприятия социального бытия. Мифо-поэтичность авангарда (Хлебникова (см.: Aage A.Hansen-Löve, *Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne.- The Slavic Literatures and Modernism...*, 17 ff), Городецкого, Маяковского (см.: Lawrence Leo Stahlberger, *The Symbolic System of Majakovskij*, London e.a. 1964, *passim*) и др.) выглядит в этом освещении попыткой культуры насильственно (садистски) возродить ее симбиотическое прошлое.
- ⁴⁴ Тот же мотив - у Е.Гуро в "Бедном рыцаре": "...у зверей есть [...] ступени Бога, но они не на дороге разума, а на дороге глубины сердца" (Elena Guro, *Selected Prose and Poetry*, ed. by A.Ljunggren and N.Å.Nilsson, Stockholm 1988, 194).
- ⁴⁵ О.Мандельштам, *О поэзии*. Сборник статей, Ленинград 1928, 10, 40.
- ⁴⁶ Ernest Jones, *Über analerotische Charakterzüge* (1919).- In: E.J., *Die Theorie der Symbolik und andere Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1978, 127.

- 47 Об истории этой строки см. подробно: Л.Ф.Кацис, Поэт-ассенизатор у Маяковского и вокруг.- *Даугава*, 1990, N 10, 95-104.
- 48 Борис Пастернак, *Стихотворения и поэмы в двух томах*, т.2, Ленинград 1990, 57. Возможно, что Пастернак полемизирует здесь с Маяковским, который ассоциировал навоз и самоубийство: "Лягу, // светлый, // в одеждах из лени // на мягкое ложе из настоящего навоза, // и тихим, // целующим шпал колени, // обнимет мне шею колесо паровоза " (В.Маяковский, *Полн. собр. соч.*, т.1, Москва 1955, 154; в дальнейшем ссылки на этот том см. в тексте работы).
- 49 Исследователи почему-то не замечают того, что в слове "акмеизм" присутствует, помимо всего прочего, также значение 'высшая стадия мужского полового возбуждения'; отсюда понятно, почему синонимом "акмеизма" оказывается термин "адамизм", включающий в себя идею первосексуальности (ср. особенно интерпретацию Гумилевым "адамизма" как 'мужественно твердого [...] взгляда на жизнь': Н.С.Гумилев, *Наследие символизма и акмеизм* (1913).- Н.С.Г., *Письма о русской поэзии*, составление Г.М.Фридлиндера, Р.Д.Тименчика, Москва 1990, 55). К фаллической коннотации 'акмеизма' ср., в частности, программные стихи одного из участников "Цеха поэтов", Нарбута: "Дыши поглубже. Поприлежней шупай. // Попристальней гляди. // Живи, // чтоб купол позолоченной залупой // увил колонны и твоей любви" (Владимир Нарбут, *Плоть. Быто-эпос*, Одесса 1920, 3).
- 50 В.В.Хлебников, *Собр. соч.*, III. Nachdruck von Band V der Ausgabe Leningrad 1928-1933, München 1972, 221.
- 51 Ср. мотивировку этой автобиографии: "Отныне писатели сами должны писать о своем творчестве - иначе сгинет книга" (Василий Каменский, *Его - моя биография великого футуриста*, Москва 1918, 6).
- 52 Ср.: D.W.Winnicott, *The Theory of Parent-Infant Relationship*.- D.W.W., *The Maturational Processes and the Facilitating Environment*. Studies in the Theory of Emotional Development, New York 1965, 37-55.
- 53 Ср. декларацию одной из авангардистских группировок: "Мы креаторы. Нами уже основан "Креаторий биокосмистов". Для невежественных мозгов креаторий звучит, как крематорий - и они, пожалуй, правы. Нам действительно необходимо сжечь слишком многое, если не все" (Александр Святогор, *Биокосмическая поэтика.- Забытый авангард...*, 173).
- 54 Ср. обзор (очень неполный) садомазохистской проблематики в западной литературе, начиная с XVIII в.: Gerhard Falk and Thomas S.Weinberg, *Sadomasochism and Popular Western Culture*.- In: *S and M...*, 137-144; о садомазохистских тенденциях в раннем символизме см.:

Aage A.Hansen-Löve, *Psychopoetische Typologie der russischen Moderne* (в данном томе); ср. также подборку художественных текстов, рисующих насилие: *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*, hrsg. von J.Wertheimer, Frankfurt a.M. 1986, passim.

55 См.: А.Л.Пастернак, *Воспоминания*, München e.a. 1983, 98-99.

56 И.П.Смирнов, *Scriptum sub specie sovietica.- Russian Language Journal*, 1987, Vol. XLI, N 138-139, 115-138; I.P.Smironov, *Scriptum sub specie sovietica*, 2.- In: *Ideology in Russian Literature*, ed. by R.Freeborn and J.Grayson, London 1990, 157-173.

57 В отличие от нарративики, прослеживающей происхождение того или иного типа симптоматического поведения, лирические тексты могут быть поняты в плане психогенологии как вербализация результатов травмы, которая владеет их авторами. Тогда как в поэме "Облако в штанах" Маяковский реконструировал генезис своего садизма, его лирические стихотворения (например, "Hate!") суть агрессивные жесты, адресованные миру:

А если сегодня мне, грубому гунну,
Кривляться перед вами не захочется - и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам [оральное действие!]
я - бесценных слов транжир и мот [ср.: 'mot'; поэт есть
его слово, как бы он себя ни называл!] (56).

58 Ср. анализ этого рассказа: А.Флакер, "Дите" Всеволода Иванова, не ставшее взрослым.- *Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ*, hrsg. von R.Grübel, Amsterdam 1984, 357-371.

59 Этот мотив бытует и в символистской прозе, но в ней человек попадает в космос, не будучи агенсом, - как пациент, не по своей воле (героя "Красной звезды" А.Богданова похищают с Земли пришельцы-марсиане). Обратим внимание и на то, что в авангардистском словесном искусстве покорение космоса совершается не просто с познавательной целью (как, например, у Жюль Верна), но и с некоторой агрессивно-захватнической (воспитанник партизан у Вс.Иванова будет добывать на Луне золото, космический полет в "Мы" подытоживает собой развитие репрессивного общества, герои "Аэлиты" принимают участие в марсианской революции).

60 Разумеется, уголовная тематика обычна и для доавангардистской литературы. Однако там преступник либо показан не-садистом (благородные романтические разбойники; жертвующий своей моральной чистотой ради разбойного продолжения неудавшейся революции Сашка Жегулев у Л. Андреева), либо оценивается как сугубо негативное явление.

- ⁶¹ Велимир Хлебников, *Творения*, Москва 1986, 583.
- ⁶² Там же, 584.
- ⁶³ Aage A.Hansen-Löve, Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus.- *Poetika*, 1987, Bd. 19, Heft 1-2, 88-133; ср. также: Jerzy Faryno, Дешифровка.- *Russian Literature*, 1989, XXVI - I, 38 f.
- ⁶⁴ Ср. не отмеченное у А.А.Хансен-Лёве симптоматическое повседневное поведение Хлебникова, о котором вспоминает М.С. Альтман: "А что ему давали в руки (было ли это съедобно или нет), он сейчас же клал себе в рот, даже не разжевывая..." (Автобиографическая проза М.С.Альтмана, подготовка текста В.Д. и К.Л.-Д. Предисловие и примечания К.Л.-Д.- *Минувшее*. Исторический альманах, Paris 1990, N 10, 222).
- ⁶⁵ Б.Пастернак, *Стихотворения и поэмы в двух томах*, т.2, 143.
- ⁶⁶ Марина Цветаева, *Сочинения*, т.1, Москва 1980, 331-332.
- ⁶⁷ Ср. одну из последних работ о визуальной поэзии футуризма: John J.White, *op. cit.*, 8 ff (здесь же литература вопроса).
- ⁶⁸ Ср. соображение о "новом видении" у Шкловского, коррелирующее с нашим ходом мысли: "Der Gedanke vom Tod der Kunstformen und vom Tod der Dinge [...] entsteht aus dem Erlebnis des Nicht-Mehr-Erleben Könnens" (Renate Lachmann, Die 'Verfremdung' und das 'Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij (1970).- In: *Verfremdung in der Literatur*, Darmstadt 1984, 321).
- ⁶⁹ В.В.Хлебников, Собр. соч., II. Nachdruck der Bände 3 und 4 der Ausgabe Moskau 1928-1933, München 1968, 307 (первая пагинация); ср. разбор "Одинокого лицедея": Ежи Фарино, Как пророк Пушкина сделался лицедеем Хлебникова.- *Studia russica*, XII, Budapest 1988, 38 ff.
- ⁷⁰ Б.Пастернак, *лит. соч.*, т.1, 184.
- ⁷¹ См. подробно: Renate Lachmann, Vergangenheit als Aufschub: Die Kulturosophie der Akmeisten.- In: R.L., *Gedächtnis und Literatur*. Inter-textualität in der russischen Moderne, Frankfurt a.M. 1990, 354 ff.
- ⁷² Константин Олимпов, Буква Маринетти.- *Второй сборник Центрифуги*, Москва 1916, 29.
- ⁷³ Вадим Шершеневич, Письмо.- *Эго-футуристы. Всегда VII*, СПбетербург 1913, 30.

- 74 Ср. одну из лекций ("Weaning", 1936), прочитанных М.Кляйн: "The object world of the child in the first two or three months of its life could be described as consisting of gratifying or of hostile and persecuting parts or portions of the real world. At about this age he begins to see his mother and others about him as 'whole people', his realistic perception of her (and them) coming gradually as he connects her face looking down at him with the hands that caress him and with the breast that satisfies him, and the power to perceive 'wholes' (once the pleasure in 'whole persons' is assured and he has confidence in them) spreads to the external world beyond the mother" (Melanie Klein, *Love, Guilt and Reparation and Other Works*. 1921-1945, London 1975, 291).
- 75 М.М.Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1965, 23 ff.
- 76 Ф.М.Достоевский, *Полн. собр. соч. в тридцати томах*, т. 10, Ленинград 1974, 106. Ср. о других случаях анального комизма у Достоевского: Г.А. Левинтон, Достоевский и "низкие" жанры фольклора.- *Wiener Slawistischer Almanach*, 1982, Bd. 9, 63 ff.
- 77 *Гиперборей*, 1912, N 2, ноябрь, 11.
- 78 *Гиперборей*, 1913, N 8, октябрь, 18.
- 79 К.Малевич, О поэзии.- *Забывтый авангард...*, 128; ср. ироническую трансформацию мотива отбросов в современном поставангардизме: Ilya Kabakov, Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens*. Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll, München, Wien 1991, 105 ff.
- 80 Анна Ахматова, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1977, 202.
- 81 О.Мандельштам, *Стихотворения*, 63.
- 82 Ср.: E.Jones, *op. cit.*, 126 f; K.Abraham, *op. cit.*, 203.
- 83 Давид Бурлюк, *Биография и стихи*. К 25-летию художественно-литературной деятельности, Нью-Йорк 1924, 35.
- 84 К.Большаков, *Мой год*.- *Второй сборник Центрифуги*, Москва 1916, 11.
- 85 ЛЕФ, 1924, N 1 (5), 8; об инфантилизме в авангардистском искусстве см. подробно: N.Å.Nilsson, Futurizm i primitivizm.- *Umjetnost riječi*, 1981, XXV, 77-88; Živa Benčić, Infantilizam.- *Pojmovnik ruske avangarde*, 3, Uredili: A.Flaker i D.Ugrešić, Zagreb 1985, 29 ff.
- 86 Б.Пастернак, *цит. соч.*, т.1, 126.

- ⁸⁷ Вадим Шершеневич, Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания.- В: *Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*, Москва 1990, 578.
- ⁸⁸ Ср. новейшее исследование, посвященное в значительной части разбору аналъной семантики в гоголевской "Шинели": Daniel Rancour-Laferrriere, *Out from under Gogol's Overcoat*, Ann Arbor, Michigan 1982, 69 ff.
- ⁸⁹ Об аналъности в поэзии Крученых см. подробно: Rosemarie Ziegler, op. cit., 86 ff; Aage A.Hansen-Löve, *Kručenyh vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus*.- *Avant Garde*, 1991, N 5/6, 15 ff..
- ⁹⁰ А.Е.Крученых, *Избранное*, 261.
- ⁹¹ Там же, 407; в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте работы.
- ⁹² И.В.Игнатъев, Эго-футуризм.- *Засахаре Кры. Эго-футуристы*, V, СПб-тербург 1913, 5.
- ⁹³ Б.Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, т.1, 242.
- ⁹⁴ Игорь Северянин, *Ананасы в шампанском*, 7.
- ⁹⁵ Вяч.Вс.Иванов, Структура стихотворения Хлебникова "Меня проносят на слоновых..."- *Труды по знаковым системам*, 3, Тарту 1967, 156 ff.
- ⁹⁶ Ср. машинерию в романах де Сада: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971, 155 ff.
- ⁹⁷ Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre* (1949), Pfullingen 1962, 12.
- ⁹⁸ Отсюда проистекают, в частности, детские садистские фантазии о насильственном проникновении в материнское лоно, о которых много писала М.Кляйн: M.Klein, *Die Psychoanalyse des Kindes*, 164 ff.
- ⁹⁹ Между прочим, Ленин, создатель государства, воплотившего в себе идеалы садистской культуры, был чрезвычайно склонен в детстве к разборке игрушек, как об этом вспоминает его сестра: "Игрушками он мало играл, больше ломал их. Так как мы, старшие, старались удержать его от этого, то он иногда прятался от нас [проникновение в тайну требует соответствующей этому обстановки!- И.С.]. Помню, как раз, в день его рождения, он, получив в подарок от няни [субститут матери!- И.С.] запряженную в сани тройку лошадей из папье-маше, куда-то подозрительно скрылся с новой игрушкой. Мы

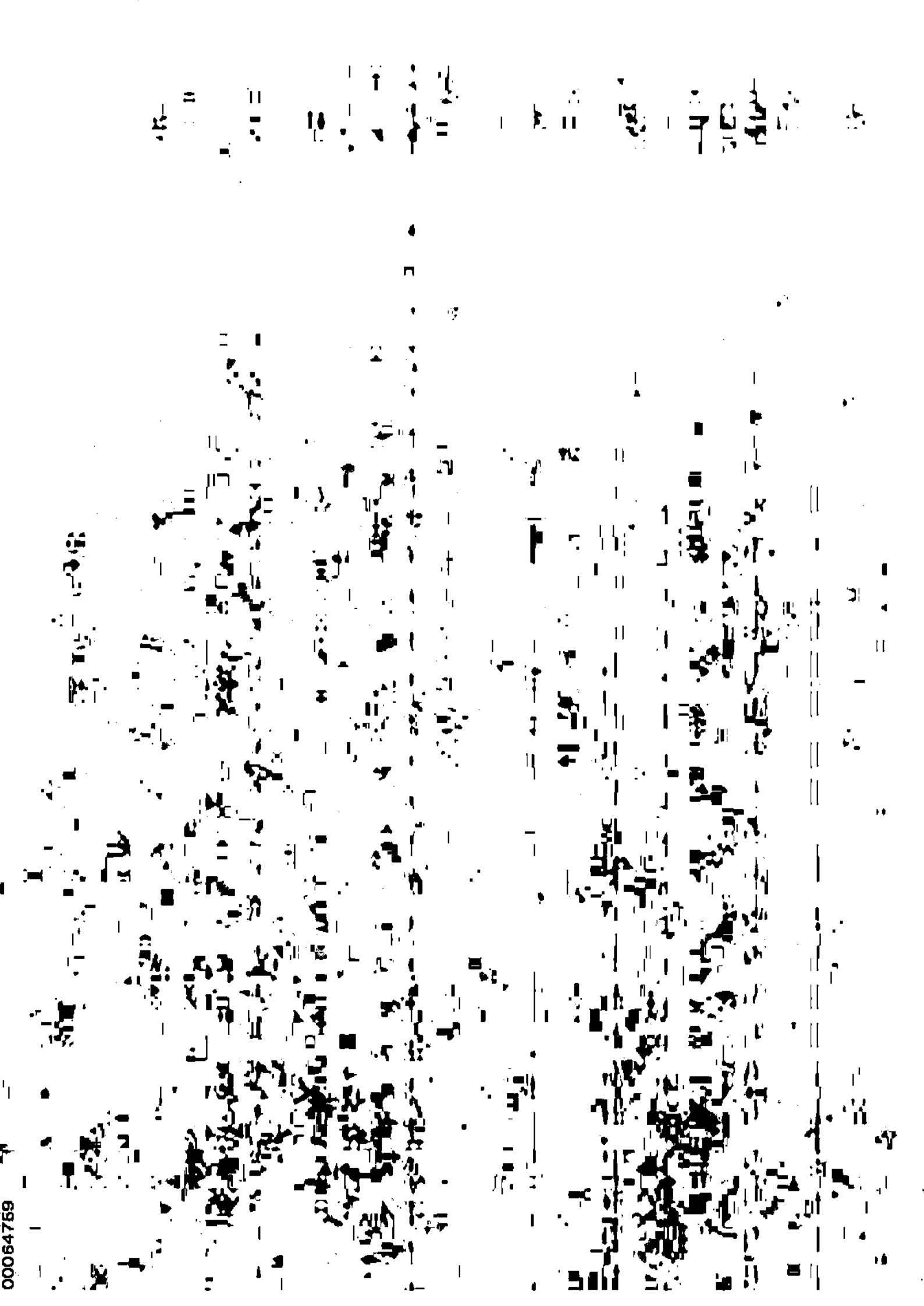
стали искать его и обнаружили за одной дверью. Он стоял тихо и сосредоточенно крутил ноги лошади [садисту хотелось бы сделать неподвижным объект, который он воспринимает ускользающим от него,- И.С.], пока они не отвалились одна за другой" (А.И.Ульянова, *Детские и школьные годы Ильича*, Москва 1947, 6; ср. более лаконичную версию того же свидетельства: А.И.Ульянова-Елизарова, *Воспоминания об Ильиче* (1924), Москва 1932, 12). После того, как мы выяснили, сколь существенна для садиста проблема энергии, не должно вызывать удивления то, что мы назовем садистским ленинский план электрификации России.

¹⁰⁰ В этой расшифровке нам помог Б.Е.Гройс; ср. о скелетообразности конструкции, созданной Татлиным: Sonja Briski Uzelac, Letatlin.- *Pojmovnik ruske avangarde*, 8, Zagreb 1990, 181.

¹⁰¹ Д.Бурлюк, *Биография и стихи...*, 34.

¹⁰² О распространенности мотива смертоносного трамвая в постсимволистской литературе см. подробно: Р.Д.Тименчик, К символике трамвая в русской поэзии.- *Труды по знаковым системам*, 21, Тарту 1987, 136 ff.

¹⁰³ Андрей Платонов, *Чевенгур*, Москва 1988, 72.



Daniel Rancour-Laferriere

WHY THE RUSSIAN FORMALISTS HAD NO THEORY OF THE LITERARY PERSON

There is something literally impersonal about Russian Formalism. It is this: the Russian Formalists neglected the notion of a literary person. By a literary person I mean the writer, the reader, the narrator, the protagonist, the characters, etc. - any literary entity, in short, which might conceivably utter the pronoun "I."

The Formalists preferred instead to focus their attention on something Peter Steiner terms "disjunction" (1984: 48). That is, their great accomplishment was to make us aware of some fundamental differences or dichotomies of literary art: *siuzhet* is not the same as *fabula*, devices which promote *ostranenie* are different from automatizing language, *skaz* is different from ordinary narration, "literaturnyi fakt" is the opposite of "fakt bytovoi," etc. But in the enormously interesting shuffle of these various clever dichotomies, the perhaps boringly uniform notion of literary person seems to have dropped from sight.

But not completely. The Formalists did on occasion skirt the issue of the literary person in interesting and revealing ways. Some of the classic Formalist texts deserve to be scrutinized for their underlying assumptions in this area.

From the outset it should be clear that I do not regard Russian Formalism as merely a historical curiosity. I agree with Steiner's conclusion that it is still a "vital presence in the critical discourse of our day" (ibid.: 270). Many of the Formalists' claims are still quite viable (i.e., at least discussable, in some cases even falsifiable), and I intend to grapple with them in earnest rather than use them to write history or do metapoetics. Also, I will not be concerned with the less theoretical, later writings of the Formalists, in which literary persons play a greater role than in the strictly Formalist writings.

In his programmatic Formalist essay "Art as Device" Viktor Shklovskii states what he believes is the purpose of art, including literary art:

In order to return palpability to life, in order to make one feel things, in order to make a stone a stone again, there exists something called art. The purpose of art is to render a thing palpable, as in the process of actually seeing, not as in mere recognition [dat' oshchushchenie veshchi, kak videnie, a ne kak uznvanie]. The technique of art resides in the defamiliarization of things and in the impedance of form [priem "ostraneniia" veshchei i priem zatrudnennoi formyl]. . . . (Shklovskii 1929:13)

Much has been written about Shklovskii's very suggestive (although not entirely original) concept of defamiliarization, or "ostranenie." What I want to add here is a question: defamiliarization for whom? There always has to be a person, real or fictitious, in whom this obviously psychological process takes place.

In the case of literary art that person can be the writer, the reader, the narrator, a character, or some combination of these. Shklovskii's famous example of Natasha attending an opera in *War and Peace* and seeing it as if for the first time pertains specifically to the category of character. But the example applies just as well to the other persons involved, such as Tolstoy himself, or Tolstoy's reader. For example, the sympathetic reader can hardly avoid having the same defamiliarizing experience of operatic performance as Natasha has. From a biographical viewpoint, we know that it was Tolstoy himself who originally had the experience, which he later ascribed to Natasha in the novel. Shklovskii does not say just whose perception is defamiliarized in this particular case, but it is clear from his discussion that it makes no difference who the perceiving subject is - Tolstoy, Natasha, or the reader. And the reason it makes no difference to him in his discussion is that real persons like Tolstoy and Tolstoy's reader are in fact the same as fictional characters such as Natasha - at least when it comes to the defamiliarization experience.

Another example adduced by Shklovskii is Tolstoy's talking horse, Kholstomer, who has some profound observations to make on the nature of personal property. Kholstomer finds it most peculiar, for example, that people refer to objects as if they owned them ("my horse," "my land," "my wife," etc.). The idea that those people are the happiest who can say "mine" about the greatest number of things is most odd to Tolstoy's horse.

For the typical reader of Tolstoy, Kholstomer's attitude is strongly defamiliarizing. Ideally it is an attitude that momentarily upsets the reader's own notions of personal property. Moreover, the fact that the observation is made by a horse itself has a defamiliarizing effect. There is a double dose of defamiliarization, as it were. What could be more strange than a strange philosophy being spouted by a strange critter? Yet Kholstomer would have no appeal whatsoever if we did not find in him another person, like ourselves. The same goes for Akakii Akakievich, Gregor Samsa, ET, and the countless other monstrosities produced in the name of art. We cannot help making *persons* of them.

In his article Shklovskii gives us a few pages of risqué riddles, obscene folktales, and passages from erotic literature to illustrate his theory of defamiliarization (18-20). What he is doing, in effect, is taking advantage of the fact that sexuality is a universal of human experience. Every person has some familiarity with sex waiting to be defamiliarized. At the very least every person is either male or female. Even the ambiguous situation depicted in, say, Virginia Woolf's *Orlando*, depends on the assumption that sexual identity is an inherent

property of a person. To create a literary character without any reference to the sex of the character is about as probable as forgetting the sex of a real person one has met.

In his brilliant book *The Act of Creation* (1973 [1964]) Arthur Koestler devotes some pages to the notion of literary person. Koestler's discussion ought to be required reading for all post-Formalists. After a passage on how real people are remembered in real life, Koestler describes how we remember Tolstoy's Anna Karenina:

The reader may fall in love with Karenina, despair when she throws herself under the train, mourn her death - and yet be unable to visualize her in his mind's eye or give a detailed description of her appearance. Her 'living image' in the reader is not a photographic image, but a multi-dimensional construct of a variety of aspects of her general appearance, her gestures and voice, her patterns of thinking and behaving. It is a combination of various 'general impressions' and 'vivid details' - that is, *constructed on much the same principles as images of real people*.

In fact, there is no sharp dividing line between our images of people whom we have met in the flesh, and those whom we know only from descriptions - whether factual or fictional (or a combination of both). (348-49)

Neither the Russian Formalists nor their various successors have ever demonstrated that this is not the case.

There are of course writers, such as Solzhenitsyn, whose highly documentary approach make it possible for fictional characters to be interpreted quite literally as real people. For example, Nerzhin is Solzhenitsyn, Rubin is Kopelev, Stalin is Stalin, etc. in *The First Circle*. But in these cases it is the identity of the fictional person that matches that of a real person, whereas what I am claiming is that the overall category of a fictional person does not differ from the overall category of a person. A fictional person is another kind of person.

There are also writers, such as Dostoevsky in *The Double*, or J. M. Coetzee in *Foe*, or Italo Calvino in *If on a Winter's Night a Traveler*, who can be very playful about the ontological status of various fictional characters within one work of fiction. But no matter how experimental a writer gets, the category of the character as a person remains a given, an "existent" (to use Chatman's term - 1978: 107 ff.) which is either there or is not there, emphasized (as in "psychological novels") or deemphasized (as in folktales).

One of the most important theoretical dichotomies Shklovskii established was that of *fabula* vs. *siuzhet*. The *siuzhet* or story is what the writer constructs from the *fabula* or raw sequence of events. For example: "The *siuzhet* of *Evgenii Onegin* is . . . not the romance of the hero with Tat'iana, but the working over of

this *fabula*, produced by the introduction of interrupting digressions" (1929: 204). Yet Tat'iana is still Tat'iana, Onegin is Onegin, whether we are dealing with these persons at the level of *fabula* or at the level of *siuzhet*. A person is a fundamental building block of narration at any level.

One of the reasons the young Shklovskii neglected the category of literary character is that, had he examined it in more detail, he would have had to give his predecessor Aleksandr Potebnia more credit than he was inclined to give him. He would have had to make direct use of the Potebnianist notion of *recognition* ("uznavanie"), which is determined by what is familiar rather than by what is defamiliarized. According to Potebnia, the artistic image is successful in part because "... the reader recognizes the familiar. . . ." The reader says, in effect: "This I know," or "That's the way it is," or "I have seen, I have met such types" (Potebnia 1905:70).

What is a literary character, after all, if not someone who is familiar to us? The marginally Formalist scholar Boris Tomashevskii shows some awareness of this: "*Characterization* is the device of recognition of a character [Priemom uznaniia personazha iavliaetsia ego 'kharakteristika']." But the process of recognition, which is something that must take place in the reader (Tomashevskii's "uznanie," Potebnia's "uznavanie"), is not a major concern of Tomashevskii's. Instead, he focuses on what is provided in the text by the writer. Thus he continues: "By characterization we mean the system of motifs which are inseparable from the given character. Characterization in the narrow sense means the motifs defining the psychology of the character, i.e., his 'character'" (1925: 155). The reader is now excluded by Tomashevskii, although it is granted that the character might be so interesting as to have a "psychology." But by excluding the reader Tomashevskii has also sidestepped consideration of the possibility that there may be a fundamental similarity between the reader and the character, or between a personality type the reader knows in real life and the fictional character. Any basic similarity between real and fictional persons, in other words, is avoided.

Even when Tomashevskii returns to the reader and speaks of the need for creating characters who arouse our "sympathy" (156) or who are "psychologically believable" (155), he still avoids stating the assumption he seems to be making: a literary character evokes "sympathy" and seems "believable" because the reader has had enough experience with real people to know what to sympathize with and what to believe in.

At one point Tomashevskii observes that in many cases a literary character may be little more than the author's way of stringing motifs together (157). This notion was of course advocated by Shklovskii as well. In his chapter on Cervantes in *O teorii prozy* (91-124) Shklovskii does his best to show that Don Quixote is essentially a side-effect of the author's need to string together anecdotes, motifs, or episodes. The famous literary character was not the initial

concern of Cervantes, but is the result of the narrational structuring process ("rezul'tat deistviia postroeniia romana" - 101).

Even if Shklovskii is correct the resulting character of Don Quixote is no less real, no less impressive and unitary for the reader. Not for nothing is the character type of the impractical idealist or bumbling romantic said to be "quixotic." Cervantes hit a responsive chord, no matter where he got his material from or how he put the pieces together. In any case, Shklovskii's thesis has come under heavy fire even from non-psychoanalytic critics (e.g., Erlich 1965: 196-97; Jameson 1972: 71).

Boris Eikhenbaum is another Formalist critic who managed to fudge the issue of literary person. His classic study "How Gogol's *Overcoat* is Made" bristles with insights about the way the typical Gogolian text attracts the reader's attention: "... sentences are selected and put together not according to the principle of logical speech alone, but more on the principle of expressive speech, where articulated sound, mimicry, phonic gestures, etc., have a special role to play" 1924: 175). What Eikhenbaum has in mind is the typically Gogolian narrative technique of *skaz*, in which the text gives the impression of an oral recitation complete with peculiar sound effects, substandard speech forms, folk etymologies, non sequiturs, etc. The specific linguistic properties of *skaz* - from the phonological on up through the semantic levels - have been examined in detail by several scholars since Eikhenbaum produced his pathbreaking study (see Rancour-Laferriere 1982: 17-20).

Although Eikhenbaum focuses attention on the textual characteristics of *skaz*, he is aware that one function of these special features is to create an "illusion of *skaz*," that is, to give an impression of a very odd kind of narrator: "... the narrator in one way or another moves himself into the foreground and utilizes a story line merely for tying together separate stylistic devices" (171). By means of these peculiar devices the reader is able to discern a kind of declaiming, gesticulating "actor" who produces them: "... not a teller, but a performer, almost a comedian [ne skazitel', a ispolnitel', pochti komediant] hides behind the printed text of *The Overcoat*" (187).

So, despite the fact that Eikhenbaum's primary interest is the *skaz*-text, he cannot avoid speaking about a very special kind of person who produces that text, someone who might be called the *skaz*-narrator. This person, however, is not to be confused with the person of the author: "... *not a single sentence* of an artistic work can, in and of itself, be a simple 'reflection' of the personal feelings of the author, but is always a construct and a game . . .;" "In this sense the soul of the artist as a person *experiencing* this or that mood always remains, and must remain, outside the bounds of what he creates" (189).

Eikhenbaum exaggerates of course, like a true Formalist bent on finding difference rather than sameness. The categorical hostility toward the person of the

author is also typically Formalist. Shklovskii says, for example: "Least of all should one become involved with psychoanalysis. It analyzes the mental trauma of only a *single* man. But the *single* man does not write; it is the time, the school-collective that writes" (as translated by Steiner 1984: 64). Here we can see not only that Shklovskii does not like to get involved with the "single" psyche of the author, but that he also mistakenly believes that no other psyches are available to psychoanalyze. It is as if narrators, heroes, characters, etc. were not persons too.

The Formalists bent over backwards to avoid the psyche of the author. Iurii Tynianov, following Tomashevskii, warned that the constructed "literary personality" ("literaturnaia lichnost") of an author should not be confused with the "author's personality" ("avtorskaia lichnost" - 1929; for an extensive discussion of this and related Formalist dichotomies, see Hansen-Löve 1978: 414-25). Writers such as Heine, Byron, Pushkin, and Mayakovsky did indeed cultivate popular images of themselves which in many ways distorted or deviated from biographical truth. Yet Tynianov's implicit assumption was that there *is* a biographical truth somewhere in the background of the literary hero or "literary personality." Tynianov was just not interested in tracking it down, and believed that it did not throw any light on literature or on literary evolution.

When Tynianov observed, for example, that the familiar letter of Derzhavin was merely a fact of everyday life ("fakt bytovoi") while that of Pushkin was a literary fact ("literaturnyi fakt" - 35), he was introducing another typically Formalist dichotomy. But he was not in principle excluding the possibility that either type of letter might *also* be a psychological fact. He simply preferred not to deal with psychological facts, and hinted that there was something unhealthy about them because they were studied by scholars in the West (30).

But to return to Eikhenbaum. As we have seen from the comments of Shklovskii and Tynianov, Eikhenbaum's disregard for the person of the author is typically Formalist. Yet Eikhenbaum did not hesitate to discuss persons other than the author. Thus he admits that there are persons of various kinds lurking somewhere in the vicinity of Gogol's text. The person of Gogol may not be there, but the *skaz*-narrator is there, "hidden" behind the text, as Eikhenbaum says. Some specific person, after all, has to be producing all of that "mimicry" and all of those "phonic gestures." Various characters described by the gesticulating *skaz*-narrator are also there. In *The Overcoat*, for example, Akakii Akakievich is very much present to the reader, even if his psychical world ("dushevnyi mir" - 1924: 191) is rather narrow and peculiar by comparison with the "norms and laws of real mental life" (ibid.). Akakii may have a "fantastically limited and closed complex of thoughts, feelings, and desires" - but thoughts, feelings, and desires are precisely the properties of persons (not to mention their being typical objects for psychological study). The only reason Eikhenbaum can make judgments about the differences between the mentality of Akakii Akakievich and the mentality of a

normal reader is because he is assuming that *both* Akakii Akakievich and the reader are persons in the first place.

Post-Formalist critics like to say that Gogol's characters are mere masks, puppets, automata. Eikhenbaum himself spoke of the characters in *The Inspector General* as "frozen poses" ("okamenevshie pozy" - 177). The speech of Akakii Akakievich and other characters from the short stories is so starkly formulaic, Eikhenbaum believed, that it might as well be spoken by marionettes (185).

There is some truth to this. But, taking a cue from Shklovskii, we may say that Gogol's ability to produce characters that are both fascinating and at the same time peculiarly schematic is a perfect example of defamiliarization. Akakii Akakievich is just enough off base as a human being to make the reader highly aware of what it means to be a human being. Something familiar is suddenly no longer quite as familiar as it used to be, is literally defamiliarized. Marionettes defamiliarize, especially when they show up where you do not expect them.

Gogol's marionettes would be of no interest to us if they did not tell us something about our persons, i.e., about ourselves. To paraphrase the famous conclusion of *The Inspector General*: who are we laughing at, if not at ourselves?

Gogol's schematized humans may seem personifiable enough to devotees of Gogol, but what about the original folkloric characters from which many of them derive? What, in other words, are we to do with folklore per se? Vladimir Propp's great accomplishment was to show that the fundamental unit of the folktale was not the character but the narrative function that the character performed (1928). For Propp, folkloric persons were primarily structural spheres of action (donor, villain, helper, etc.).

Folklore is for exclusively oral folk, *belles lettres* are for literate folk. Yet both the illiterate Russian peasant and the sophisticated reader of Gogol's *Dead Souls* operate with the same rudimentary personifying mechanism (much as they both possess the same other bodily organs, such as eyes, stomach, arms, etc.). To a peasant the dragon that serves as an obstacle to the hero is as much a person as, say, Korobochka - an obstacle to Chichikov - is a person.

The innate, universally human personifying mechanism is not really a very fancy affair. Few constraints operate on it. Otherwise it would be quite impossible to have such widespread elementary rhetorical processes as the personification of nature in poetry or the personification of domestic animals in our everyday life. The personifying process, which is part of what I have elsewhere termed the "person organ" (1981: 506 ff.), is an inherent and inherited structural property of late hominid primates.

I have argued that the Russian Formalists did not notice the essential similarity between fictional and real persons. One reason they did not do so is that they were chiefly interested in finding differences. Another reason, however, is that a comparison of real and fictional persons leads to a counterintuitive conclusion:

fictional persons are in a sense more real than real persons. That is, we tend to know a great deal about fictional persons, especially fictional persons who are protagonists or major characters. Even the schematic Akakii Akakievich is someone we know rather intimately. And I dare say most Tolstoy fans know Prince Andrei quite as well as they know their closest friends. Prince Andrei is as much a person as a friend is a person.

One thing the Russian Formalists sometimes did as a result of their efforts to displace the person from literature was to permit the person to appear elsewhere, as if in compensation. For example, when (as we saw above) Shklovskii declared that "the *single* man does not write," he felt obliged to add that ". . . it is the time, the school-collective that writes." Somebody, after all, has to do the writing, and if it is not a person who does so, then it is a personified period of time or a personified group of people.

Another rudimentary example. Here is Roman Jakobson seconding Shklovskii's motion to study art as if it were device: "If the science of literature wants to become a science, it is obliged to recognize the 'device' as its sole 'hero'" (1921: 11). Jakobson's characterization of "device" is itself a device, i.e., the device of personification. Art as device becomes art as "hero," a particularly prominent kind of person.

A more complex, but equally revealing example is Iurii Tynianov's treatment of the notion of "ustanovka." In his essay on literary evolution he says: "We have this word 'ustanovka.' It means approximately 'the creative intention of the author [tvorcheskoe namerenie avtora]'" (1929: 42). In other words, a person is involved, namely, the author. For example, Pushkin's "ustanovka" in writing *Evgenii Onegin* was originally in the direction of satire.

Now consider what Tynianov wants to do to the word "ustanovka": "Let's cross out the teleological, purposeful nuance, the 'intention,' from the word 'ustanovka.' What do we get? The 'ustanovka' of a literary work (or sequence) turns out to be its *speech* function, its referentiality to everyday life" (43). In other words, the person is gone from "ustanovka." Tynianov is not talking about the author any more, but is safely in the realm of literature proper.

But in the very next paragraph we read: "The ustanovka has *perished* [pogibla] or has narrowed . . .," or; "The speech function, the ustanovka, *searches for form* [ishchet formy] and finds it in the romance, the jest, the rhyme plays, the bouts rimés, the charade, etc" (43, italics added). But it is precisely persons who "perish" or who "search for" something. Tynianov's own device is now laid bare. He has attributed to his "ustanovka" the qualities of personhood, when just a moment earlier he had deliberately taken the person out of it. What the right hand took away, the left gave back. Tynianov has displaced person. He has committed what I would like to call *the fallacy of misplaced personification*.

This fallacy thrives to this day - in part, I think, because of the enormous historical influence of Russian Formalism. I would like to quote just a few examples from recent theorists:

Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve *qu'il me désire*.
(Roland Barthes 1973: 13)

. . . The text . . . postulates the necessity of its own misreading. It knows and asserts that it will be misunderstood. It tells the story, the allegory of its misunderstanding . . .
(Paul de Man 1983: 136)

The stenographic record of humanistic thinking is always the record of a dialogue of a special kind: a complex interrelation of a *text* (the object of study and consideration) and a created, surrounding *context* (which questions, raises objections, etc.). In this interrelation is realized the cognizing and evaluative thought of the scholar. This is an encounter of two texts - a ready and a created, reacting text, and consequently, it is an encounter of two subjects, two authors.
(Mikhail Bakhtin 1979: 285)

To my knowledge, texts do not desire, or postulate, or know, or assert, or tell stories, or have encounters, or have dialogues. Persons do these things.

One could object that I have only observed some sporadic usage of a mere rhetorical device. An adequate answer to this objection would require quantitative study of some kind. Also, from a strictly Formalist viewpoint, rhetorical devices are themselves important. It is just that Formalists and many post-Formalists would probably prefer to ignore the psychological consequences of this *particular* rhetorical device. Metaphor and metonymy are fairly safe, but when it comes to personification there can be no more disregarding of the psychological consequences, i.e., the idea that the literary work is "autonomous" (as Jakobson used to say) gets rather shaky.

In his recent survey of current theories of the literary person Uri Margolin observes that there is a "lack of a developed structuralist-semiotic theory of character" (1989: 9; by "character" Margolin means any non-actual person in a narrative). Margolin reviews the various attempts that have been made by text-linguists, speech-act theorists, semioticians, actantial theorists, and other vaguely structuralist scholars to develop a theory of the literary person, and in particular a theory which is more than just a footnote to narrative theory. So far none of the attempts have been successful, Margolin reports. A "full-fledged theory of character in narrative" does not exist. "The task is before us" (23).

I agree. And I suggest that if we would just stop treating texts as if they themselves were characters we might make some progress toward a "full-fledged theory." Paradoxically, if we would refrain from personifying texts, we might

start putting persons back into texts. The persons I have in mind, of course, are ourselves.*

Bibliography

- Bakhtin, M. M. 1979. *Estetika slovesnogo tvorchestva* (Moscow: Iskusstvo).
- Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte* (Paris: Seuil).
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press).
- Eikhenbaum, Boris. 1924. *Skvoz' literaturu: sbornik statei* (Leningrad: Academia).
- Erlich, Victor. 1965. *Russian Formalism: History - Doctrine*, 2nd edition (The Hague: Mouton).
- Hansen-Löve, Aage A. 1978. *Der russische Formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung* (Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften).
- Jakobson, Roman. 1921. *Noveishaia russkaia poeziia: nabrosok pervyi* (Prague: Politika).
- Jameson, Fredric. 1972. *The Prison-House of Language* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press).
- Koestler, Arthur. 1973 (1964). *The Act of Creation* (New York: Dell).
- Laferriere, Daniel. 1976. "Potebnja, Sklovskij and the Familiarity/Strangeness Paradox," *Russian Literature* 4: 175-8.
- de Man, Paul. 1983. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd ed. (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- Margolin, Uri. 1989. "Structuralist Approaches to Character in Narrative: The State of the Art," *Semiotica* 75: 1-24.
- Potebnia, Aleksandr. 1905. *Iz zapisok po teorii slovesnosti* (Khar'kov).
- Propp, Vladimir. 1928. *Morfologija skazki* (Leningrad).
- Rancour-Laferriere, Daniel. 1981. "Sociobiology and Psychoanalysis: Interdisciplinary Remarks on the Most Imitative Animal," *Psychoanalysis and Contemporary Thought* 4: 435-526.

Rancour-Laferriere, Daniel. 1982. *Out From Under Gogol's Overcoat: A Psychoanalytic Study* (Ann Arbor: Ardis).

Shklovskii, Viktor. 1929. *O teorii prozy* (Moscow: Federatsiia).

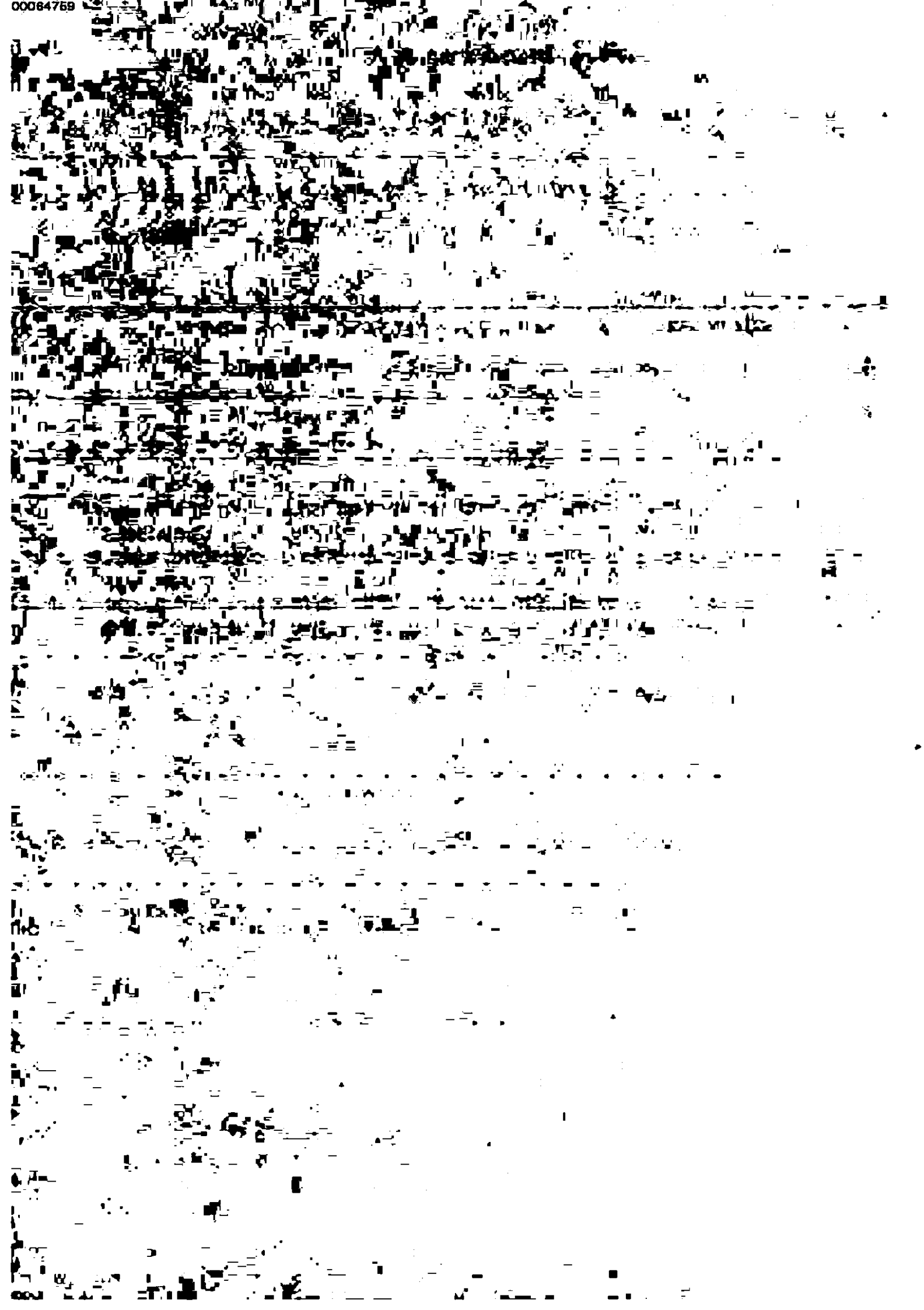
Steiner, Peter. 1984. *Russian Formalism: A Metapoetics* (Ithaca: Cornell University Press).

Tomashevskii, Boris. 1925. *Teoriia literatury (poetika)* (Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo).

Tynianov, Iurii. 1929. *Arkhaisty i novatory* (Leningrad).

Note

* This article was originally invited for the conference on "The Roots of Modern Critical Thought" which took place in Prague in March of 1989. I boycotted that conference, however, as did the other members of the American delegation, when it was learned that Professor Peter Steiner, head of the American delegation, was denied a visa by the Czechoslovak government (things have since changed in Professor Steiner's homeland). A version of this paper was presented at the meeting of the American Association of Teachers of Slavic and East European Languages on 29 December, 1989, in Washington, D.C. I wish to thank Henry Elbaum for his helpful comments.



Aleksandar Flaker

PSICHOLOŽESTVO

Das Prinzip der sozial-psychologischen Motivierung des Charakters in der russischen Prosa seit Puškins *Evgenij Onegin*, seiner *Pikovaja dama* und insbesondere nach Lermontovs *Geroj našego vremeni* entfaltete sich im hohen Realismus Tolstojs und Dostoevskijs bis hin zu Verfahrensweisen, die später als Vorläufererscheinungen des Bewußtseinsstromes in den europäischen Literaturen gedeutet wurden. Die Romane Dostoevskijs und Tolstojs wurden im europäischen Kulturraum als stellvertretende Erscheinungen für die mythische "âme russe" angesehen, ungeachtet dessen, daß beide "Großen" mehr auf ideologische, ja religiöse Ansprüche zielten. In enger Verbindung mit dieser Entwicklung trug die russische Literaturkritik dazu bei, daß gerade die psychologischen Werte der russischen Prosa in den Vordergrund gerückt wurden. Schon der mehr auf die Fragen der sozialkritischen Funktionen der russischen Literatur eingestellte Polihistor Černyševskij bemerkte auch im Frühwerk Tolstojs die später vielzitierte "Dialektik der Seele" (*dialektika duši*). Den Hang zu ausgesprochenen psychologischen Deutungen des literarischen Textes kann man erst um die Jahrhundertwende wahrnehmen, obwohl schon in der Arbeit Potebnjas *Mysl' i jazyk* (1862) Ansätze für die Entwicklung des Psychologismus in der russischen Literaturforschung vorhanden waren und sich später die "psychologische Schule" um Potebnjas Schüler bildete. Maßgebend dafür wurden die Texte von Ovsjaniko-Kulikovskij, besonders sein Buch *Voprosy psichologii tvorčestva* (1902). Seine Untersuchungen der "soziopsychologischen Typen" in der russischen Literatur und seine Thesen zur "seelischen Organisation der Generationen" waren jedoch dem Konzept einer Geschichte der russischen Ideologien (*Istorija russkoj intelligencii*, 3 Bände, 1906-11) untergeordnet, für die der russische Roman den Grundstoff zu liefern hatte. Es ging ja bei Ovsjaniko-Kulikovskij mehr um die Fragen der russischen ideologischen Entwicklung, als um die Fragen der Psycho-poetik. Die psychologischen Schlußfolgerungen aus den russischen Romanen wurden später außerhalb Rußlands bearbeitet: etwa in Freuds Untersuchungen zum Vaternord bei Dostoevskij (1928) oder in Stefan Zweigs psychologisierten Porträtstudie desselben Vertreters des "psychologischen Romans".

Da der russische "psychologische Roman" als dominante Gattung der russischen Literatur betrachtet wurde und die "psychologische Schule" Potebnjas, Ovsjaniko-Kulikovskijs und Gornfel'ds nach der Jahrhundertwende sich in der Literaturforschung neben der symbolistischen Kritik zur maßgebenden Erscheinung des literaturkritischen Denkens entfaltete, nahm die Avantgarde eben diese

Schule unter Beschuß. Von dem berühmten Aufruf der "Hyleaner", man solle "Puškin, Dostoevskij, Tolstoj u.a., vom Dampfer der Gegenwart werfen", (*Pošćečina obščestvennomu vkusu*, 1912) und den Angriffen Kručenyčs und Chlebnikovs auf die "Wortschaffenden" (*rečetvorcy*), die die menschliche 'Seele' allzu viel (Die Rätsel des Geistes, Leidenschaften und Gefühle) untersucht haben" und die "Psyche" zerfetzten (*Slovo kak takovoe*, 1913, cf. *Manifesty i programmy* 1967, 56), bis zu Šklovskijs Auseinandersetzung mit Potebnja und seiner Haßaussage gegen die Literaturkritik von Ivanov-Razumnik, Vasilevskij und Gornfel'd (1923, 328) usw., reichte die Infragestellung des russischen "psychologischen" Romans und der einerseits ideologisierenden andererseits psychologisierenden Literaturkritik und -wissenschaft seitens der Avantgarde.

Mit dieser Einstellung ist auch der ausgesprochene Antibiographismus der Formalisten verbunden. Die Weigerung, biographische oder soziale Fakten hervorzuheben und mit den Texten in Verbindung zu bringen, schien zuerst allgemein üblich zu sein. Die Persönlichkeit des Dichters und der Charakter des "Helden" hatten für die Literaturwissenschaft keinen Wert.

Все: и судьба героев, и эпоха в которой совершается действие, все - мотивировка форм [...] Техника романа создала "тип". Гамлет создан техникой сцены (Шкловский 1923, 327-328).

Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать "прием" своим единственным героем [...] Мир эмоций, душевных переживаний - одно из привычайших применений, точнее в данном случае *оправданий*, поэтического языка.

Когда Маяковский говорит:

"Я вам открою словами, простыми как мычание, ваши новые души, гудящие, как фонарные дуги." (Владимир Маяковский, *Трагедия*)

то поэтическим фактом являются "слова простые, как мычание", а душа - факт вторичный, привходящий, притянутый. (Jakobson, *Novejšaja russkaja poëzija*, 1921; 1987, 225)

Jakobsons Berufung auf Majakovskij ist kaum zufällig - nicht nur deshalb, weil beide der Avantgarde angehörten, sondern weil Majakovskij gerade der Dichter der Avantgarde gewesen ist, der das "biographische" lyrische Subjekt mit seiner "Seele" ("dušu vytašču, rastopču, čtob bol'saja!"; "vinom oblivaju dušu i skatert"; "možet byt' Iisus Christos njuchaet moej duši nezabudki", Majakovskij 1956, 1:185-190) als fundamentalen Faktor des poetischen Schaffens eingesetzt hatte. Gerade bei diesem ausgesprochen "biographischen" Dichter sollte also die "Seele" von sekundärer Bedeutung sein!

Erst in der zweiten Hälfte der 20er-Jahre wurde die Problematik der Biographie zu einem der Hauptgegenstände der formalistischen Auseinandersetzungen.

Schon 1923 schrieb Tomaševskij seinen grundlegenden Aufsatz *Literatura i biografija*, später erschien Vinokurs Buch *Biografija i kul'tura* (1927, cf. Hansen-Löve 1978, 418-419) und Ėjchenbaum beschäftigte sich in seiner Tolstoj-Studie mit biographischen Fragen, wenn er auch bei seiner prinzipiellen Absage an den "psychologischen" Biographismus blieb:

"Литературный быт" частично привел меня к изучению биографического материала, но под знаком не "жизни" вообще ("жизнь и творчество"), а исторической судьбы ... Таким образом, биографический "уклон" явился как борьба с беспринципным и безразличным биографизмом, не разрешающим исторических проблем. (1928, 6).

Auch Tynjanov bewegte sich in seinen Romanen - *Kjučlja* (1925), *Smert' Vazyrja-Muchtarja* (1927-1928) - von der Untersuchung des *literaturnyj byt* zur Biographieforschung; dabei wurden freilich mehr die Mechanismen der Macht gegenüber dem Schaffenden literarisch erforscht, als die Psychologie der dargestellten Künstler. Als sich der Formalismus der Historie zuwendete, war es freilich schon zu spät!

Die Absage an die psychologischen Werte des Textes trat besonders heftig bei den "LEF"-isten hervor. Schon 1913 war ja bei Majakovskij vom Haß gegen die "Neurasthenie" der "gestrigen Kunst", gegen die Offenbarung der "Kleinigkeitserlebnisse" (*krošečnych pereživanij*) und gegen das "lyrische Pathos" (1956: 1,275) zu lesen. Diese ausgesprochene Infragestellung des Psychologismus in der Literatur dauerte bei der führenden Persönlichkeit der Avantgarde bis zu seiner Aufführung seiner *Banja* (Schwitzbad) an, bei der im Theatersaal, neben den antibürokratischen Losungen, auch jene, die den literarischen Psychologismus beschimpften, ausgehängt waren, z.B.:

Запритесь, психоложцы,
в квартиры клетки.
(1958: 11, 349)

(Versteckt euch, Psychologierer, in Wohnungskäfige. Übs. R. Kirsch in: Majakovskij 1978, 63)

Слюнявым психоложеством театр не поганьте! (351)

(Bekackt das Theater nicht mit sabbernder Psychologierei! - Kirsch, 65).

Die Entpsychologisierung der Literatur vertraten nicht nur die Nachfolger des Futurismus. Die Norm des Kollektivismus und daher die Absage an die "Ich-Lyrik" und an den psychologischen Roman dominierte in der ersten Hälfte der

20er Jahre auch bei den meisten "proletarischen" Schriftsteller. Für eine allgemeine Entmenschlichung der Literatur sind die extremen Äußerungen Aleksej Gastevs kennzeichnend. Er projizierte in seinen Texten eine zukünftige kollektive Psychologie der "Katastrophe und Dynamik", die "voll Mißtrauen gegenüber jeglichen menschlichen Gefühlen" sein soll und die "nur dem Apparat, der Maschine vertrauen wird". Diese "normierte" Psychologie führt zur "Anonymität, die dann erlaubt, "jede proletarische Einheit als A, B, C oder als 325,075 und 0, u.ä. zu qualifizieren". Für Gastev galt der "mechanisierter Kollektivismus" der Menschheit als optimale Projektion:

Проявления такого механизированного коллективизма настолько чужду персональности, настолько анонимны, что движение этих коллективов-комплексов приближается к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализованные шаги, есть лица, есть лица без экспрессии, душа, лишённая лирики, эмоции, измеряемые не криком, не смехом, а манометром и таксометром. (*O tendencijach proletarskoj kul'tury*, 1919. In: *Literaturnye manifesty* 1929, 132-134)

Eine solche Projektion wurde in den als "Nummern" auftretenden Helden von Zamjatin's Roman *My* negativ bewertet; aber kann man nicht auch die "Gesichter ohne Ausdruck" oder die vollends gesichtslosen Bauernfiguren auf den späteren "figurativen" Gemälden Malevičs als vergleichbares Phänomen deuten?

Der Kollektivismus der ersten Jahre nach der Revolution brach ziemlich schnell zusammen, der Antipsychologismus der Avantgarde blieb aber erhalten. Sobald die "proletarischen Schriftsteller" den Rückzug zum Roman propagiert haben, leisteten die "Lef"-isten Widerstand gegen eine solche "Restauration". Jetzt waren es die Theoretiker der *Literatura fakta*, die den angeblich psychologischen Roman und die damit verbundenen Erwartungen am schärfsten bestritten, obwohl man den Begriff *revstavratory* auch außerhalb der Avantgarde findet (vgl. diesen Begriff in Anwendung auf Pil'njak, Vsevolod Ivanov u.a., Druzin 1929, 13-28). Als Sprecher der "Lef"-isten ist hier Sergej Tret'jakov zu nennen. Von ihm stammt ja die Aussage:

Wir brauchen nicht auf Tolstojs zu warten, wir haben unser Epos. Unser Epos ist die Zeitung. (*Novyj Lev Tolstoj*, 1927; Tret'jakov 1972, 194)

Tret'jakov bestritt weiter den "klassischen Roman, der auf der Biographie eines individuellen Helden basiert" mit "allen diesen Onegins, Rudins, Karamazovs und Bezuchovs", und demnach auch die Versuche einer "Verpflanzung der Romangestalten aus der Sphäre der Produktion in die des Privatlebens, der

Psychologie". Gegenüber dem Roman, der "psychophysiologische Besonderheiten" kultivierte, der sich nur für "unbedingte Reflexe interessierte" und "sozialpolitische Konflikte" von der Warte der "Neuropathologie" behandelte, stellte Tret'jakov die "Biographie der Dinge", wo auch der Mensch "auf dem Fließband der Erzählung wie ein Ding entlangfahren" würde (*Biografija vešči*, 1929, Tret'jakov 1972, 201-206. Besprochen bei Mierau 1976, 109-118).

Aber nicht nur die "Lef"-isten bekämpften die "Restauration" des Romans. Auch Osip Mandel'stam kündigte das *Ende des Romans* (*Konec romana*, 1928) an. Zwar polemisierte er nicht mit den Anhängern eines "neuen Tolstoj", aber er verstand den europäischen Roman als "eine menschliche Biographie" oder ein "System von Biographien", und er hielt *Jean-Christophe* von Romain Rolland für den "Schwanengesang der europäischen Biographie", weil die "Europäer jetzt aus ihren Biographien herausgeworfen" wären und heute die psychologische Begründung der Biographien unmöglich sei:

[...] интерес к психологической мотивировке, - куда так искусно спасался упадочный роман, уже предчувствуя свою погибель - в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой.

Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей и принадлежащей ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действия. (1972, 268-269)

Mandel'stams Prosatexte entstanden vor der Veröffentlichung dieses Essays. Dem Begriff des Romans entsprechen sie jedoch auch nicht.

Zu der Zeit, als die polemischen Texte Tret'jakovs und das *Ende des Romans* entstanden, bildete sich schon innerhalb des "proletarischen" Flügels der russischen Literaturkritik und der mächtigen Organisation der RAPP eine bedeutende Fraktion heraus, die die Anlehnung an die "Klassiker" des Realismus forderte, das Jubiläum Tolstoj's (1928) feierte und die Losung des "lebendigen Menschen" (*živoj čelovek*) in der literarischen Kritik vertrat. Diese Losung sollte eine Rückkehr zum Charakter als strukturtragendes Element anstatt des früher verlangten "Kollektivs" fördern. In dieser Zeit bewegte sich auch im allgemeinen die russische Prosa auf psychologische Werte der geschilderten Charaktere zu. So wurde 1927 durch die Vertreter der Losung des "lebendigen Menschen" auch Leonovs *Vor* (Der Dieb) begrüßt (Ermilov, *Problema živogo človeka v sovremennoj literature i "Vor" Leonova*, in: Ermilov 1928, 29-71); Olešas *Zavist'* (Der Neid) wurde als ein "frohes Ereignis" empfunden, obwohl der "Schematismus" (!) diesen Roman von der "proletarischen Literatur" getrennt hätte (Ermilov, *Osvoboždajuščijsja čelovek*, a.a. 0.133); daß sich Fadeev an Tolstoj im Roman

Razgrom (dt. *Die Neunzehn*) angelehnt hatte, wurde als ein "Sieg" der unschematischen "proletarischen Literatur" gefeiert. Wo sich aber einige Autoren gerade durch ihren Psychologismus von den ideologischen Schemata ablösten, wurden "die lebendigen Menschen" durch die RAPP-Kritik energisch abgelehnt. Während z.B. Fadeev, der bei Tolstoj so viel gelernt hatte, doch Tolstoj's "Fetischisierung des Unbewußten" überwunden habe (Ermilov, 16), wurden die Partisanenerzählungen von Vsevolod Ivanov wegen ihres "Irrationalismus" und der Hervorhebung der "geheimen Macht des Unterbewußten" in seinen Figuren stärkstens verurteilt, denn:

Осветить, электрифицировать огромный и сырой подвал подсознания - вот с чем идет пролетарский писатель в темную и неизученную область посознательного. (Ermilov, 23)

Diese "Aufgabe" habe aber Vsevolod Ivanov nicht erfüllt!

Die Auseinandersetzung innerhalb der RAPP um die Frage des "lebendigen Menschen" erreichte ihren Höhepunkt, als ein bis dahin führender "proletarischer" Schriftsteller gewagt hatte, einen Parteifunktionär in seinem Familienleben als moralisch reflektierenden und psychologisch motivierten Charakter darzustellen. Die Besprechung des Romans *Roždenie geroja* (*Die Geburt eines Helden*) endete mit einer Niederlage des "lebendigen Menschen". Die Partei selbst ergriff diesmal das Wort: Karl Radek bezeichnete diesen Roman als ein *Gefährliches Symptom* (*Opasnyj simptom*) in der Zeitung "Izvestija" vom 4. Juli 1930, und die "Pravda" vom 24. Oktober 1931 verurteilte den Roman als ein "dekadentes" Werk. An der früh gesteuerten Polemik nahm auch ein jugendlicher Parteikritiker namens T. Kostrov teil und griff Libendinskij heftig an:

Герои Либединского представлены нам какими-то разбуженными Везувиями, извергающими огненные потоки подсознательного. (*Рождение ... героя?*, 1930. In: *Борьба за метод*, 1931, 87)

Gerade in diesem Kontext der innerproletarischen (lese: innerparteilichen) Auseinandersetzungen um den "lebendigen Menschen" ist der Begriff *psicholožestvo* bei den avantgardistischen "Lef"-isten entstanden. Es ging zuerst um einen Roman - S. Semenov, *Natal'ja Tarpova* - (auf der Linie der Dostoevskij-Tradition entstanden), den der erwähnte Ermilov als ein Werk auf der Suche nach dem "harmonischen Menschen" bezeichnete. Diese positive Wertung Ermilovs wurde durch Čužak angegriffen: Die Idee des "harmonischen Menschen" stamme aus dem "Lager der Psychologiererei" (*iz lagerja psicholožestva*) und war schon in den Texten der russischen Moderne, Arcybaševs und Kuprins, vertreten. Wie Tret'jakov, stellte Čužak dieser "Idee" die Verwirklichung der *Literatura fakta* in

den Zeitungen und im Verfahren der Montage gegenüber und griff den Psychologismus der "proletarischen" Autoren heftig an:

Чем сильней психо-старается пролетписатель, тем вредней, т.е. мистичней. (Cf. Ermilov, 247-252)

Der Gebrauch des Begriffs *psicholožestvo* bei Majakovskij steht im engen Zusammenhang mit dieser Polemik um den "lebendigen" oder "harmonischen" Menschen. Diesen Begriff wählte Majakovskij in seiner Verteidigung des *Schwitzbades*, eines Theaterstückes, das gerade Ermilov - der Vertreter der Theorie des "lebendigen Menschen" - ablehnte. Laut einer der ausgehängten Losungen habe den Bürokraten "Die Feder der Kritiker vom Schlage Ermilovs" geholfen (Majakovskij 1958: 11,350; 1979,65). Ermilov übte nämlich seine Kritik an Majakovskijs Text und Mejerchol'ds Regie vom Standpunkt der damaligen "psychologisierenden" Thesen aus: das Theater dürfe "nicht Windmühlfen bekämpfen und konkrete soziale Kategorien durch abstrakte ersetzen" (zit. nach Rudnickij in: Majakowski 1978, 140). Die avantgardistische Schematisierung schien ihm ebenso gefährlich wie das Unterbewußte des "lebendigen Menschen".

Mit dem genannten Taras Kostrov, der Semenovs Roman über die Liebe eines Parteibonzen und "seiner Schwägerin" später angegriffen hat und der schon früher einige Zeichen des bolschewistischen Puritanismus zeigte, polemisierte Majakovskij 1928 in seinem berühmt gewordenen Gedicht *Pis'mo tovarišču Kostrovu iz Pariža o suščnosti ljubvi*.

In den Texten der Debatte um den "lebendigen Menschen" begegnet der Begriff des "Unterbewußten"; auch die Psychoanalyse wird erwähnt, meistens freilich in Verbindung mit dem Verbot, das Unterbewußte in die Literatur einzuführen. Am Rande dieses Interesses für das Unterbewußte tauchte auch der Name Freuds auf, manchmal in enger Beziehung zu Fragen der Literaturforschung. Schon 1925 erschien in der von Voronskij herausgegebenen Zeitschrift "Krasnaja nov'" ein Artikel von M. Grigor'ev unter dem Titel *Psichanaliz, kak metod issledovanija literatury*, im selben Jahr wandte sich I.D. Erma- kov der Freudschen Lehre zu (*Knigi o Gogole i Puškine v svete učenij Frejda: Frejdizm i iskusstvo*, "Vestnik Kommunističeskoj akademii" XII), und noch in der Zeit, in welcher die Losung des "lebendigen Menschen" entstand, erschien auch das Buch Vološinovs (Bachtins) *Frejdizm* (1927). Andererseits beschäftigten sich die professionellen Psychologen mit den literarischen Texten ohne auf die Probleme der Schaffenspsychologie einzugehen (so Vygotskij, *Psichologija tvorčestva*, 1925). In derselben Zeit stieg in Rußland auch das Interesse am europäischen "Psychologismus" in der Literatur. Proust wurde seit 1926 übersetzt, und 1934 erschien der erste Band seiner Werkausgabe mit dem Vorwort Lunačarskijs; man interessierte sich auch für Joyce, der aber nur in Fragmenten des

Ulysses (im Sammelband *Novinki Zapada*, 1925) und in einer gekürzten Fassung der *Dubliners* (*Dublincy*, 1927) zu lesen war.

Auf dem Moskauer Schriftstellerkongreß 1934 wurde das Kapitel der Annäherung der russischen Literatur an psychologische Wertsetzungen abgeschlossen. Unter dem Untertitel *Joyce oder der sozialistische Realismus* griff Karl Radek diese Tendenzen heftig an. Das *psicholožestvo* wurde aus der Literatur und Literaturforschung für lange Zeit vertrieben.

Literatur

Bor'ba za metod 1931, Sbornik diskussionykh statej o tvorčestve ... Moskva-Leningrad: GICHL.

Druzin, V. 1929. *Stil' sovremennoj literatury*, Leningrad: "Krasnaja gazeta".

Ėjchenbaum, B. 1928. *Lev Tolstoj*, 1, Leningrad: Priboj.

Ermilov, V. 1928. *Za živogo človeka v literature*, Moskva: Federacija.

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

Jakobson, R. 1987. *Raboty po poëtike*, Moskva: Progress.

Literaturnye manifesty ot simbolizma k oktjabrju. 1929. Moskva: Federacija.

Majakovskij, V. 1958. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 11, Moskva: GICHL.
1978. *Schwitzbad*, Leipzig: Reclam.

Mandel'stam, O. 1971. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, 2. *Proza*, New-York: Meždunarodnoe literaturnoe sodružestvo.

Manifesty i programmy russkich futuristov. 1967. Hrsg. V. Markov, München: Fink.

Mierau, F. 1976. *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin: Akademie.

Šklovskij, V. 1923. *Sentimental'noe putešestvie*. Moskva-Berlin: Gelikon.

Tretjakow, S. 1972. *Lyrik, Dramatik, Prosa*, Hrsg. F. Mierau. Leipzig: Reclam.

Erika Greber

SUBJEKTGENESE, KREATIVITÄT UND GESCHLECHT. ZU PASTERNAKS *DETSTVO LJUVERS*

I.

Pasternaks Erzählung *Detstvo Ljuvers* (DL) ist im Rahmen der Freud-Rezeption im Rußland der 10er Jahre zu situieren und in der sich seit der Jahrhundertwende zuspitzenden Konkurrenz von literarischem und wissenschaftlichem Diskurs, an der Pasternak sich auf beiden Seiten beteiligt. In DL gibt er eine poetische Illustration und Exemplifizierung psychologischer Konzepte, während er in anderer Diskursform, in einer Skizze über Natorps Psychologie aus der Marburger Zeit,¹ die theoretischen Aspekte der Psychologie der Bewußtseins-Formierung diskutiert hat. Diese Skizze, Zeichen seiner eigenen potentiellen Zugehörigkeit zum Lager der Psychologie als wissenschaftlicher Disziplin, hat er allerdings unveröffentlicht gelassen und den literarischen Weg eingeschlagen.

Ein ambivalentes Verhältnis zur Psychologie bleibt zurück und äußert sich in DL an der einzigen Stelle, wo sie explizit thematisiert wird. Das erste Kapitel der Erzählung schließt mit einem Metakommentar des auktorialen Erzählers.

И чтобы не было суков в душе, чтобы рост ее не застывался, чтобы человек не замешивал своей тупости в устройство своей бессмертной сути, заведено много такого, что отвлекает его пошлое любопытство от жизни, которая не любит работать при нем и его всячески избегает. Для этого заведены все заправские религии, и все общие понятия, и все предрассудки людей, и самый яркий из них, самый развлекательный, - психология. (DL:59f)²

Psychologie wird hier einerseits eingeschätzt als ein Erkenntnisinstrument, das seinen primären Zweck, den Lebensgeheimnissen näherzukommen, nicht erfüllen kann, andererseits aber gerade deswegen die sekundäre Wirkung hat, den lebendigen Lebensprozeß nicht zu stören. Aus dieser eigenwilligen vitalistischen Position heraus wird die Psychologie als Vorurteil (ab)qualifiziert, ihr gleichzeitig aber eine gegenläufige nützliche Funktion zugestanden.

Privilegiert man nun psychologische und psychoanalytische Gesichtspunkte bei der Lektüre eines Textes, der solche Polemik enthält, heißt das, eben diese Polemik als Doppelzeichen mit einer latenten Bedeutung zu lesen, als Abwehrsymptom und Indiz von Verdrängung. Als Ablenkungsmanöver von der kon-

sequent psychologisierten Struktur dieses Textes. Denn ihn in Begriffen moderner entwicklungspsychologischer Theorien der Subjektgenese zu interpretieren, bietet sich geradezu an. Da zeigt sich sogar, daß der poetische Text avancierter ist als die Theorie der psychoanalytischen (Literatur-) Wissenschaft; denn erst Lacans Aufarbeitung von Freud stellt die Konzepte zur Verfügung, mit denen die Spezifik von DL angemessen beschreibbar ist. Lacans Theorie weist starke Affinität zu Pasternaks Text auf; Lacan hat am radikalsten gezeigt, daß Subjektivität von Sprache geprägt ist - und dies ist gleichzeitig eine zentrale Idee von Pasternaks Text, der so etwas wie die 'Psychogenese des poetischen Wortes' (vgl. Schwab 1982, 63 im Anschluß an Bachtin) erzählt.

Pasternak selbst hat, wie Briefe belegen, seine Erzählung als differenzierte Studie von Psychogenese aufgefaßt.

Я [...] стал писать о героине, о женщине, с психологической генетикой, со скрупелезным повествованием о детстве и т. д. и т. д. (Brief an V.P. Polonskij, Sommer 1921, D:688).

Schon im Arbeitstitel *Drei Namen* formuliert Pasternak einen Kern des psychologischen Sujets - den Zusammenhang von Erkennen und Benennen, von Bewußtseinsbildung und Sprachkreativität: er wolle in dem Text zeigen,

[...] как складывается в сознании момент абстрактный, к чему это впоследствии ведет и как отражается на характере. [...] Роман будет называться - 'Три имени', или что-нибудь в этом духе. (Brief an S. Bobrov, 1918, zit. nach Flejšman 1981, 61)

Entsprechend ist am Ende der Erzählung aus dem Kind Ženja ein Subjekt geworden, ein "osobennyj i živoj" Mensch, dessen Personalität sich darin erweist, Namen und Bewußtsein zu haben ("imenam i soznanijam", DL:108). Daß Pasternak hier die Identitätsproblematik mit der Namensproblematik grundsätzlich verknüpft, betont ein ganz wesentliches Moment dieses Texts, in dem der Eigenname als der Ort der Markierung des Subjekts dient.³

Wenn es im folgenden um die Konzeption der Subjektgenese in DL unter dem Doppelaspekt von Kreativität und Geschlecht geht, läßt sich an die bisherige Pasternak-Forschung anknüpfen, insofern dieser Text schon immer als eine Geschichte über künstlerische Kreativität rezipiert wurde⁴, obwohl er nicht explizit davon handelt und an keiner Stelle die schöpferische Sprachaneignung des Mädchens, die weibliche Fähigkeit, Leben hervorzubringen, und die Kreativität des Dichters direkt analog gesetzt werden. Auf die Wirksamkeit des ewig aktuellen und gerade in der russischen Avantgarde mit ihrer vitalistischen Unterströmung wiederbelebten Topos Dichten=Gebären,⁵ dem Pasternak in der Produktion folgt, kann er sich auch inbezug auf die Rezeption verlassen.

Über die bisherige Forschung hinausgehend⁶ möchte ich nun Pasternaks Entwurf spezifischer mit Begriffen moderner Theorien der Ich-Konstitution beleuchten.

II

Zur Anwendung auf Pasternaks Text besonders geeignet erscheint mir das Konzept, das G. Schwab in ihrem Aufsatz "Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache" (1982) auf der Grundlage einer Kombination der Theorien von J. Lacan zum Spiegelstadium und von D.W. Winnicotts Spieltheorie in Verbindung mit M. Bachtins Dialogizitätstheorem vorgestellt hat. Bei ihnen allen geht es um die Abgrenzung und das Zusammenspiel von Ich und Nicht-Ich, um Alterität und Identität. (Schwabs Hauptthese beinhaltet die Situierung der poetischen Sprache im psychogenetischen Prozeß in einem Grenzbereich der Ich-Konstitution zwischen Primärprozessen (Es) und Sekundärprozessen (Ich), den sie mit Winnicotts Begriff des *intermediären Felds* belegt (welcher im engeren Sinn den *Spielraum* des Kindes zwischen Abhängigkeits- und Autonomiebestrebungen in der Symbiose mit der Mutter meint).

Das primärprozeßhafte affektive Erleben ist gekennzeichnet von Undifferenziertheit; es wird im nächsten Stadium kombiniert mit bzw. überdeckt und abgelöst von differenzierenden kognitiven Sekundärprozessen, als deren Ergebnis sich die Identität des Subjekts aufbaut und seine "Integration in ein soziales Gefüge intersubjektiver Verkehrsformen und in die symbolische Ordnung seiner Kulturgemeinschaft" (Schwab 1982, 67) erfolgt. "Die sekundärprozeßhaften Kompetenzen entfalten sich als Funktionen dieser symbolischen Ordnung." (ebd.)

Das intermediäre Feld ist der Spielraum, in dem das Subjekt die Vermittlung zwischen beiden Prozessen einüben kann, die zur Ausbildung seiner Ich-Funktionen erforderlich ist. Hierbei spielt das Imaginäre die wesentliche Rolle.

Der Übergang vom primären Stadium ins sekundäre ist als ein allmählicher und nichtlinearer Prozeß (ebd.) aufzufassen, mit dem ambivalenten Ergebnis der parallelen Existenz beider Seinsweisen, insofern das Sekundärprozeßhafte das Primärprozeßhafte nie ganz ablösen kann. Das Primärprozeßhafte ist "nur noch im Unbewußten dominant, durchwirkt aber subversiv den gesamten Sekundärbereich. In den Träumen und Phantasmen des Subjekts gewinnt es den Status eines verlorenen Paradieses." (ebd.) Diese Doppelung, subjektinterne Dialogizität, Dezentrierung des Subjekts, grundlegende Ambiguität von Es und Ich, ist nach Schwab auch in der Sprache gegeben. Sprache, eigentlich das "Medium der symbolischen Ordnung und damit der Sekundärprozesse" (75),

konstituiert sich als Doppelsinnstruktur. Das Sprechen kann immer von der Möglichkeit Gebrauch machen, den manifesten, in der Regel sekundärprozeßhaften Sinn durch einen latenten Sinn zu doppeln,

der zum Ausdruck bringt, was im manifesten Sinn ausgegrenzt bleiben muß - großenteils also Primärprozeßhaftes. (ebd.)

Pasternaks Erzählung kann man - selbstverständlich mit gewissen Abweichungen - als konkrete Darbietung solch eines Individuationsprozesses auffassen. Die verschiedenen Episoden stellen diesen komplexen Prozeß des Übergangs zwischen beiden Bereichen und der Überschneidung im intermediären Feld nach, als nichtlinearen, mit Regressionen verbundenen Prozeß vielfacher Transgressionen und Ambivalenzen - *rites de passage*.

Nicht von ungefähr geht es in DL ständig um Grenzen, Schwellen, Grenzverschiebungen. Nach Schwab werden Grenzüberschreitungen "für eine Sprachauffassung, die auf der Konzeption des 'intermediären Feldes' aufbaut, zu einer spezifischen Qualität des Poetischen" (1982, 81). Als Bezeichnung für den, der die Rolle des Anderen für Ženja spielt, für den Fremden, wählt Pasternak eine Vokabel, die dieses Fremde räumlich modelliert: *postoronnij* - einer, der von der Seite kommt (nicht: *čužoj*).

Nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich und sprachlich sind in DL Grenzen und Grenzüberschreitungen modelliert. Namengebend eignet sich Ženja die ihr fremde Welt an; sie erobert nicht nur geographische Räume (den Hof, die Straße, die Vorstadt) und kulturelle (Asien), sondern im selben Maße sprachliche Räume, die Semiosphäre (worauf der ursprünglich geplante Titel deutlicher hingewiesen hätte). Mit diesen Prozessen der Entgrenzung hängt auch der - sich immer wieder verändernde - Zeitsinn zusammen (metrische Zeitangaben sind selten; das Alter des Mädchens wird nur einmal als annähernd 13 angegeben). Zeit und Raum sind subjektiv relative und objektiv verfremdend wirkende Faktoren.

Durch die Perspektive des heranwachsenden Mädchens wird ein verfremdend-verfremdeter Chronotop entworfen, der sich als der Chronotop der poetischen Sprachkreativität bestimmen läßt.

Pasternak führt den betont semiotischen Aspekt des Verfremdungsphänomens vor, und insofern unterscheidet sich seine Verfremdungsästhetik von der Tolstoj's, wo es hauptsächlich um das Aufdecken gesellschaftlicher Konventionalität geht; allerdings steht die Ästhetik des übermächtigen Vorbilds immer im intertextuellen Horizont - auch für das Bewußtsein des Autors selbst (vgl. Greber 1989, 95f) - und bleibt daher mit wirksam. Bei der Desautomatisierung der automatisierten Wahrnehmung geht es in DL weniger um die Differenz zwischen beiden Formen, die die konventionalisierte Sprache als falsche entlarvt, sondern um Bewußtmachung von Sprachlichkeit überhaupt. Das 'neue Sehen' wird inszeniert als erstmaliges ('jungfräuliches') Sehen, in einem dreistufigen Prozeß (sinnlich-kognitiv-ästhetisch): Gewahrwerden, Bewußtwerden, Finden von Sprachzeichen. Während Tolstoj's Akzent auf der Erwachsenensprache und deren Kritik unter referentiellen Aspekt liegt, richtet sich der Pasternaks auf die kind-

liche Sprache und deren semiotisch-poetisches Studium (als eines Modells kreativer Sprachlichkeit), ist also autoreferentiell akzentuiert. Deshalb treten 'inadäquate Perspektive' und 'falsche' Benennung in ihr eigenes Recht.

Im Lichte der psychoanalytischen Theorie erweist sich die Funktion der Verfremdungsästhetik in dieser spezifischen Pasternakschen Ausformung ganz spezifisch als die der Darstellung der primärprozeßhaften vorsymbolischen Undifferenziertheit. Denn das primärprozeßhafte Erleben beinhaltet

Objektungeschiedenheiten und Verschmelzungen, Überdeterminierungen, Bildhaftigkeit des Erlebens; alogische, nicht hierarchisierte, nicht polarisierte Verknüpfungen; Koexistenz von Gegensätzlichem; beliebige Besetzbarkeit von Dingen und Vorstellungen mit imaginären Bedeutungen und affektiven Gehalten; Austauschbarkeit von Teil und Ganzem und Fehlen von Kategorisierungen.
(Schwab 1982, 67)

Hieraus lassen sich dann einige Spezifika von Pasternaks Schreibweise erklären, z.B. die *sdvigi* (die natürlich ohnehin in der Verfremdungsästhetik des Futurismus wurzeln), und nicht zuletzt die metonymischen (synekdochischen) Verfahren, die R. Jakobson gerade anhand dieses Texts aufgedeckt hat.⁷ Auch die irritierenden semantischen Paradoxien, die unlogische Auffassung von Dichotomien wie lang-kurz, alt-neu, farbig-farblos, verständlich-unverständlich, wissen-nicht wissen usw. werden motiviert durch ein *ostranenie*, das den Primärprozeß simuliert - und hierbei ist es besonders signifikant, daß diese Konfusion auch bei den Oppositionspaaren fern-nah und fremd-bekannt wirkt: Verfremdung wird an den Begriffen für das Fremde inszeniert. Was hier zunächst als pures autoreflexives Spiel erscheinen könnte, hat allerdings inbezug auf die Problematik der Ich-Konstitution, in der Eigen und Fremd interaktiv vermischt wird (Identitätsgewinnung durch Alteritätserfahrung), eine psychogenetische Fundierung.

III.

Bereits die erste Szene weist relevante Aspekte der skizzierten Theorie der Subjektgenese auf.

Spiel, Fieberphantasie (*bred*), die Unentschiedenheit, ob und was nun eigentlich *bred* sei und was nicht, die Nichtunterscheidbarkeit von Ich und Nicht-Ich, hier in Gestalt von Verwandtem und Fremdem, - die Unfähigkeit, die Kategorie 'Verwandtschaft' zu klären: das fest Umrissene, Farbige, Nahe, nämlich die Verwandten, und das bereits begrifflich Benannte, das Spiel, erscheinen Ženja als bedrohliche Phantasie, während sie das Entfernte, Umriß- und Farblose, das Namenlose als "lieb" und "verwandt" empfindet ("ono bylo milym i rodnym i ne bylo bredom", 57).

Als ein mit imaginären Besetzungen ausstattbares Übergangsobjekt kann das weiße Fell interpretiert werden, Unterlage für Schmusepuppen, affektiv besetztes Quasi-Lebewesen, zumal es nicht als beliebiges Bärenfell, sondern als weibliche Bärin vorgestellt wird - in einem erotisch konnotierten anthropomorphisierten Bild. Übergangsobjekte dienen den Autonomisierungsbestrebungen bei der Ablösung aus der frühkindlichen Symbiose; sie sind nicht mehr Ich, aber auch noch nicht ganz Nicht-Ich (Schwab 1982, 73). Die *belaja medvedica* ist extra für Ženja angeschafft, "dlja Ženečkinoj komnaty" - das Mädchen kann sich in ihr symbolisiert sehen, ein Hinweis auf erste Fähigkeit zur Repräsentation. Die Ausbildung der Symbolisierungsfähigkeit gehört "zu den entscheidenden Leistungen des intermediären Feldes" (ebd. 71).

Der ins Zimmer eintretende Vater, der apodiktisch verkürzte unwiderrufliche Erklärungen abgibt, repräsentiert die sprachlich-logische symbolische Ordnung, tritt auf als Instanz des Gesetzes, verbotend-gebietend.

Die Summe der Werte, die in der symbolischen Ordnung dieser Kultur gelten, wird bezeichnenderweise in eben der Begrifflichkeit des Gesetzes formuliert: "Iz pervobytnogo mladenčestva deti uže vyšli. Ponjatija kary, vzdajanija, nagrady i spravedlivosti pronikli uže po-detski v ich dušu [...]." (DL:60)

Der Wechsel vom primären Stadium in das sekundäre ist in Pasternaks Entwurf gekoppelt mit einer Änderung der Signifikation. Das *pervobytnoe mladenčestvo* (60) ist gekennzeichnet durch das archaische Prinzip der mythischen Nomination - nomen est omen, Name und Ding sind eins, der Name erklärt alles, er hat eine "volle, kindlich beruhigende Bedeutung" ("polnoe, po-detski uspokoitel'noe značenie", 57). Nach diesem Urzustand beginnt die Trennung (hier scheinen Parallelen zwischen Phylogenese und Ontogenese auf) als traumatisches Ereignis - die Erkenntnis der Spaltung des Zeichens, der Konventionalität der Signifikation, bei der man den Code beherrschen muß, damit das Phänomen seine Bedeutung enthüllt, und das heißt: erwachsen werden muß ("Ona v pervyj raz [...] zapodozrila javlenie v čem-to takom, čto javlenie libo ostavlaet pro sebja, libo esli i otkryvaet komu, to tem tol'ko ljudjam, kotorye imejut kričat' i nakazyvat', kurjat i zapirajut dveri na zadvižku.", ebd.). Ženja erkennt das Gesetz der Signifikation als eines der Macht; die Konsequenz, die sie daraus zieht, ist, selbst Macht zu gewinnen zu suchen, indem sie verschweigt.

Der Schritt der Differenzierung ist einer, der kognitive Kompetenz zugleich verlangt und verleiht. Zu den Kompetenzen, die in den Sekundärprozessen erworben werden, gehören u.a.

das logische, vorwiegend sprachlich artikulierte Denken mit seiner Unvereinbarkeit der Gegensätze; die Fähigkeit zu Negation und Einschränkung; die Beherrschung von Syntax und Semantik mit ihren Korrelaten der Systematisierung, Hierarchisierung und Polarisierung.

rung; der Triebeaufschub und die Realitätsprüfung mit dem Korrelat der Differenzierung von Anspruch und Erfüllung.
(Schwab 1982, 66)

Die symbolische Ordnung wird, was ihre Regelhaftigkeit und Rationalität angeht, in DL als Domäne des Männlichen vorgeführt. Der etwas ältere Bruder Sereža in die Fußstapfen des Vaters tretend, erlernt fragend-aktiv die rationalen, analytisch-kategorisierenden, technologischen Denk- und Verhaltensweisen⁸, im Gegensatz zu Zenja, die beobachtend-passiv, synthetisch-ganzheitlich, irrational-übersinnlich "poetisch" das Primärprozeßhafte durch das intermediäre Feld in den Sekundär-bereich hinüberrettet. Anhand des Geschwisterpaars zeigt die Erzählung zwei völlig verschiedene Entwicklungswege für die beiden Geschlechter und zeichnet auch minutiös die geschlechtsspezifische Rollenerziehung, die Ungleichbehandlung von Mädchen und Junge als Grundlegung von Geschlechtsstereo-typen auf. Besonders deutlich läßt sich das mit einem der postum veröffentlichten Manuskript-Fragmente illustrieren:

Резкое различие, не замедлившее об эту пору сказаться в характерах брата и сестры, углублялось и их друг от друга отдаляло. Оно проявлялось во всем. [...] [...] фантазию девочки мы назовем космогоническим, у мальчика же было обиходное воображение.

С девочкой снова и снова, в который уже во вселенной раз, сызнава, по старому плану, творился старый мир.

С мальчиком твореный мир оставался на месте [...]

Воображение девочки было космогоническим фатально. [...] когда с человеком вместе вновь собирается мир из своих частей и составов, то как и в тот немыслимый, мифически-первый раз [...]. Он [человек] весь опять - в свежей, как бы дебютирующей вновь среди хаоса, увлеченно-упорной и вдохновенно-уверенной воле Божьей.

Воображение мальчика было обиходно, то есть праздно [...]. (DL/Frag 122f)

Soweit die symbolische Ordnung die traditionell als 'männlich' geltenden und auch von Pasternak hier als männlich vorgeführten Prinzipien repräsentiert, paßt Zenja sich trotz Heranwachsens nicht ein.

Umgekehrt bleibt aber das Weibliche nicht Reservat der Frauen; Pasternak fixiert die 'weibliche' Sensibilität nicht auf das biologisch Geschlechtsspezifische, denn es gibt auch männliche Figuren, denen Züge femininen Einfühlungsvermögens verliehen sind (Negarat in II₄; Defendov in II₈).

Dies wäre ein Beitrag zu der Diskussion, ob und inwieweit die symbolische Ordnung mit Männlichkeit identisch ist (bzw. Sprache männlich ist, vgl. Kristeva, Nestvold-Mack 1990). Pasternak zeichnet ein durchaus differenziertes,

z.T. kritisches Bild. Die symbolische Ordnung wird z.B. inbezug auf den Automatismus der kulturellen Vererbung von den Vätern auf die Söhne (anhand einer Maschinenmetapher) kritisiert:

Дети удались на славу, то есть пошли во взятый образчик, и широкий размах отцовской воли остался в них, шумный и крушительный, как в паре закруженных отданных на милость инерции маховиков. [...] Самыми заправскими четвероклассниками были братья Ахмедяновы. [...] Сережа дружился с ними в августе. К концу сентября у мальчика не стало лица. Это было в порядке вещей. [...] Люверс не препятствовал в дружбе сына. (DL:83)

Die Freunde, die das Muster des väterlichen Gesetzes willig-willenlos übernehmen (metaphorisch: sich "bedingungslos dem Trägheitsgesetz unterwerfen"), haben negativen Einfluß auf den Bruder, der durch Anpassung an sie "sein Gesicht verliert". Das heißt, die Inertia der "Ordnung der Dinge" läßt ohne (poetisierende) Desautomatisierung keinen Spielraum für Kreativität und verhindert Individualität (*lico*). Der negatierten Stagnation der männlichen Ordnung wird weibliches Chaos positivierend entgegengesetzt; der 'Jungfräulich-keit' der Wahrnehmung, Welterfassung ohne vorgefertigte Muster, schreibt Pasternak mythische Qualitäten zu.

Der Vater beläßt den Sohn im Einflußbereich der Freunde; schließlich ist damit die Fortpflanzung des Musters sichergestellt. Und scheinbar auch die Fortpflanzung des Namens. An signifikanten Stellen, wie hier (83, auch 65), wird der Vater *Ljuvers* genannt (die Mutter nie), das ist der pure "Name-des-Vaters" (Lacan), ein zentraler Signifikant der symbolischen Ordnung. Es ist der Name, unter dem auch die Tochter im gesellschaftlichen System firmiert, in der Schule zum Beispiel, einem Sozialisationsort mit hierarchischer Ordnung, wo der Name des Vaters vor dem eigenen rangiert: "Ljuvers Evgeniju posadili na pervoe svobodnoe mesto." (82).

Der Name *Ljuvers* ist schon im allerersten Satz ("Ljuvers rodilas' i vyrosla v Permi.") verfremdet und grammatisch paradox auf Ženja angewandt, indem die maskulin empfundene konsonantische Namensendung mit der weiblichen Verb-Endung auf -a kombiniert wird, ohne daß wenigstens ein Adjektiv wie *malen'kaja* hinzugesetzt wäre (solch ein kontrastierender Fall wäre der der Mutter, die *gospoža Ljuvers* genannt wird). (Dieser erste Satz also, der Ženja mit dem väterlichen Namen grammatisch 'gewaltsam' belegt, zeigt ihr Hineingeborensein in dieses System, das Unterworfenheit des weiblichen 'Signifikats' unter den väterlichen-männlichen Signifikanten.) Andererseits besteht für Ženja metaphorisch Hoffnung, diesem männlichen Gesetz zu entkommen, denn die Namensform *Ljuvers* ist ein polyvalenter Signifikant: im Zeichensystem der

geltenden russischen Kultur erscheint der belgische Name als ein Name mit Nullsuffix, weder männlich noch weiblich bzw. sowohl männlich als auch weiblich (zur Androgynie s.u.). (Gegenbeispiel ist der russifizierte Name der sich beflissen assimilierenden Turkfamilie Achmedjanov.)⁹

IV.

Im psychogenetischen Prozeß sind Spiegelstadium wie intermediäres Feld zeitlich im ganz frühen Kindesalter anzusetzen. Entsprechend scheint sich der Wechsel vom Stadium der Primärvorgänge zu den Sekundärvorgängen in der ersten Szene der Erzählung zu vollziehen ("V éto utro ona vyšla iz togo mladenčestva, v kotorom nachodilas' ešče noč'ju." DL:57); insgesamt jedoch zeigt die Geschichte von Ženja Ljuvers den Übergang als einen Prozeß, der in die Pubertät hineinreicht.

Die Gesamtentwicklung wird von Pasternak in zwei getrennten Aspekten aufgezeigt, dem anthropologisch-personalen und dem geschlechtlichen, und zeitlich auseinandergezogen - sozusagen aus heuristischen Gründen. (Im übrigen nehmen beide Linien auch intertextuell auf unterschiedliche Diskurse Bezug - auf anthropologisch-religionsphilosophische bzw. auf pädagogisch-sozialpsychologische.)

Die Zeitfaktoren von Pasternaks poetischem Entwurf entsprechen daher nicht der Freud-Lacanschen psychoanalytischen Theorie, nach welcher Subjektkonstitution mit Geschlechtsidentität verknüpft ist, die sich in der ödipalen Phase herstellt. Die triadische Konstellation - als familiäre Triade die Struktur der Ödipus-Situation - ist in DL erst in der Pubertät angesiedelt, wo der Vater seine Rolle schon ausgespielt hat und entsprechend kaum mehr sujetrelevant ist: das Inzest-Motiv ist übersprungen (bzw. nur intertextuell eingearbeitet), und der familienfremde Mann tritt auf (Vater-Substitut: unähnlich, da russisch, und doch ähnlich über die metonymische Verbindung zu dem belgischen Freund). Da auch Pasternak das Faktum, daß sexuelle Identifikation sich schon vor der Pubertät herausbildet, nicht verborgen geblieben sein dürfte, ist sein Entwurf spätestens an diesem Punkt (wenn nicht schon durch die Wahl des weiblichen *point of view*) als fiktionaler ausgewiesen. Ein Indiz, daß man den Text keinesfalls als Ausdruck eines psychologischen Realismus lesen sollte. Die Implikationen des Weiblichkeitskonstrukts werde ich später darlegen.

Die erste Szene bedeutet also Grenzüberschreitung, Initiation, Eintritt in die symbolische Ordnung, ohne daß der Übertritt schon endgültig vollzogen wäre. Die Trennlinie wird ja durch imaginäre Handlungen gezogen und ist ("v vide fantasmagoričeskogo kakogo-to rubeža", 69) in beide Richtungen durchlässig.

Der Prozeß der Subjektkonstitution kommt erst in der Pubertät zu einem gewissen vorläufigen Endpunkt, einem fragmentarischen: die Fragmentstruktur

unterstreicht seine Unabgeschlossenheit. Ein moderner, prozessualer Subjektbegriff liegt Pasternaks Konzeption des nie positiv gegebenen, sondern sich metonymisch-synekdochisch konstituierenden "metonymischen Helden" zugrunde, und dieser wäre wiederum mit Lacans Konzeption vermittelbar. Auch im Fall der "metonymischen Heldin" Ženja (Layton 1978, 168, im Anschluß an Aucouturier 1970) führt die 'Subjektgenese' nicht zum geschlossenen Subjekt.

In der ersten Szene wird nicht das eigentliche Spiegelstadium vorgeführt, sondern sein Ergebnis wird in einer Momentaufnahme fixiert: das Kind hat sich als umgrenzte Einheit erfahren, die mit dem Namen *Ženja* belegt ist, aber es ist noch nicht fähig, *Ich* zu sagen, und noch nicht imstande, sich autonom sprachlich zu artikulieren - im ganzen ersten Kapitel gibt es keine Stelle mit direkter Rede des Mädchens. Das Ich hat noch keinen (sprachlichen) Ort.

Der Eintritt in die Zeichenordnung geht einher mit dem Eintritt in die kollektive Ordnung, die über Positionen in der gesellschaftlichen Konfiguration die Person definiert. *Ženja* wächst in ihre wechselnden Rollen hinein, die verschiedene Namen haben - nicht *Ženja*, sondern *doč'*, *sestra*, *podruga*, *baryšnja*. Ein *shifting* von Benennungen und Personenperspektiven wird von Pasternak inszeniert und bloßgelegt (nicht nur *Ženja* betreffend¹⁰), z.B. im zweiten Kapitel, bei der Menstruationsszene, in der Rede der Gouvernante zur Mutter über *Ženja*: "Francuženka naprjamik ob"javila ej, što - ne *Ženja*, net - *votre enfant*, skazala ona, što ee *doč'* pudritsja [...]." (DL:62), einer Rede, die *Ženja* schweigend mitverfolgt, bis sie selbst ihren ersten Satz in direkter Rede äußert, der dann in der Tat das *Ich* enthält. Das bedeutet, sie hat gelernt, daß das Ich eine rein sprachlich-kommunikative Funktion ist, ein *shifter*, und daß die verschiedenen Rollen nur Positionen in der symbolischen Ordnung sind, die jeder Mensch potentiell einnehmen kann.

Von der ersten Szene her erscheint die gesamte Darstellung des pubertären Entwicklungsverlaufs geprägt. Sie stellt gewissermaßen die 'Urszene' dar, die im weiteren immer wieder nachgespielt wird, wobei die psychischen Prozesse immer deutlicher Kontur gewinnen. Die Urszene gibt die Thematik Ich/Nicht-Ich in ihrer räumlichen Modellierung (Ferne/Nähe, Außen/Innen, Grenze) vor und die Ambivalenzstruktur des *bred* als Interaktion von Unbewußtem und Bewußtem.

Es sind Phantasien, Träume, Tagträume, die die Sexual- und Subjekt-konstitution des Mädchens markieren - jene 'alternativen Bewußtseinszustände' also, die mit Schwab als "Erlebnisreservate" (1982, 66) des primärprozeßhaften Erlebens innerhalb der Sekundärprozesse aufzufassen sind (und insofern als Ausdrucksformen des intermediären Felds).

Wenn die Subjektwerdung bei Pasternak als Wiederkehr variativer Spiegelungen, Projektionen, Identifikationen, als ständiges Ausbalancieren der Primär- und Sekundärvorgänge ohne einseitige Dominanz gezeichnet wird, heißt dies, übertragen auf die parallele 'Dichterwerdung', daß das Künstlerische als ein

nichtstillstellbarer (unabgeschlossener, unabschließbarer?) Prozeß der dynamischen Interaktion von Zugelassenem und Ausgegrenztem zu verstehen ist. Und daß das Pendel mal nach der einen, rationaleren, mal nach der anderen, irrationalen ausschlagen kann. Die Analogie von Kind und Dichter in DL wird daher mit dem Schwabschen Konzept der Kongruenz von intermediärem Feld und poetischer Sprache genauer faßbar.

Eine Analyse der poetischen Sprache aus der Perspektive ihrer Situierung im intermediären Feld wird also vor allem jene Qualitäten und Wirkungsmöglichkeiten in den Blick rücken, die sich aus der psychogenetischen Funktion des intermediären Felds ableiten lassen: die integrierende Gestaltung von noch nicht Formuliertem oder Ausgegrenztem und den Einfluß dieser Gestaltung auf die Grenzen von Subjektivität. (1982, 78)

Die poetische Sprache kann sich gradweise der primären psychogenetischen Funktion des Imaginären nähern oder von ihr entfernen. Ebenso kann sie mehr Gewicht auf Konstitution und Gestaltung als auf Auflösung von Subjektgrenzen legen [...]. Tendenziell leistet sie jedoch immer beides zugleich. Je näher sie dabei dem Ausgegrenzten kommt, desto stärker wird sie sich von der Alltagssprache ablösen und primärprozeßhafte Qualitäten annehmen. (ebd.)

Unter diesen Gesichtspunkten läßt sich der Unterschied etwa zwischen Pasternaks und Belyjs Entwürfen von Psychogenese als unterschiedlich radikale Konzeptualisierung des Urzustands bestimmen. Belyjs *Kotik Letaev* ist ausgerichtet auf vorgeburtliche Ur-Urszenen, deren Versprachlichung ein Paradox sui generis ist, mit der Konsequenz entsprechend 'infantiler' poetischer Sprache.

Ženja wird als schöpferische Person mit künstlerisch-kreativen Anlagen charakterisiert, deren Imagination Entwicklungsschübe auslöst. Auch ästhetisches Erleben wirkt konkret im psychogenetischen Prozeß mit, punktuell treffen Literatur und Erotik/Sexualität direkt zusammen.

Von den 'alternativen Bewußtseinszuständen', die die Psychogenese des Mädchens begleiten bzw. sie ermöglichen, den "Erlebnisreservaten" des Primären, in denen Analogiemuster zur Urszene auftauchen, greife ich die psychoanalytisch relevanten heraus.

V.

Ženjas Phantasien drehen sich in der Pubertät natürlich nicht mehr um Kartenspiel und mysteriöse Fabriken, sondern um die Mysterien der Weiblichkeit und Männlichkeit, in Gestalt der Mutter und des *postoronnij*.

Obschon sie den Fremden nicht kennt, kommt er ihr sehr bekannt vor. ("No gde že èto ona ego vidala? Davno. No gde? Verno, v Permi, v *detstve*.", 87) Ihr déjà-vu-Gefühl lokalisiert ihn, entgegen der rationalen Belehrung durch den Bruder, in der frühen in Perm verbrachten Kindheit, das heißt, in jenen Vorzeiten, die mit der Urszene verknüpft sind. So wird klar, daß er ein Teil ihrer selbst, ein uranfänglich vorbestimmtes Alter Ego darstellen soll.

Die Episode mit der erstmaligen Namensnennung des Fremden (II₄), als einer der belgischen Freunde des Vaters (auch Freund und Vormieter des *postoronnij*) sich vor seiner Heimreise zum Militärdienst von der Familie verabschiedet, wird dargestellt aus der Perspektive Ženjas, die das Gespräch mit ihren - nach wie vor, wie im Kleinkindalter, paradox semantisierten - Kategorien (verwandt=gleichgültig und fremd= involviert) bewertet.

И Негарат стал рассказывать историю переселения 'своих стариков' так занимательно, будто не был их сыном и так тепло, будто говорил по книжке о чужих. (DL:84)

Так хорошо разъяснил девочке все этот человек. Так не растольковывал ей еще никто. Налет бездушья, потрясающий налет наглядности, сошел с картины белых палаток; роты потускнели и стали собранием отдельных людей в солдатском платье, которых стало жалко в ту самую минуту, как введенный в них смысл одушевил их, возвысил, сделал близкими и обесцветил. Они прощались. (DL:85)

Kaum ist die idiosynkratische semantische Analogie nahestehend=farblos entwickelt, wird der Name *Cvetkov* genannt - der des *postoronnij*, und die latente etymologische Semantik der inneren Wortform verdoppelt die Charakterisierung Fremdheit-Farbe. Über die Namensetymologie wird also dem Fremden Ženjas idiosynkratische Charakteristik zugeschrieben: der implizite Autor - die Instanz im Werk-Gefüge, die für die Wahl eines 'sprechenden' Namens verantwortlich zeichnet - übernimmt Ženjas Bewertung (und darin liegt die wirkliche Relevanz dieses Namensspiels für den Bedeutungsaufbau).

Daß der Fremde Ženja dennoch sehr nahesteht (und sie ihn gar nicht erst kennenzulernen braucht), wird an den grammatischen Benennungsverfahren deutlich. Er wird nämlich in den Kapiteln, wo er eigentlich aus dem Gesichtskreis verschwunden ist, völlig unvermittelt, im jeweiligen Kontext vollkommen referenzlos, mit dem Pronomen genannt. Der das Pronomen identifizierende Begriff *chromoj* wird erst nachgeschoben.

Так прошла неделя, и к концу другой, в четверг, на рассвете, она опять его увидела. [...]

Тогда она увидела его. Она сразу его узнала по силуэту. Хромой поднял лампу и стал удаляться с ней. [...]

Было странно, что Цветков продолжает попадаться ей на глаза и здесь, в слободе. Но Женю это не удивило. Он ее мало занимал. (DL:104,105)

Какое счастье, что она его узнала! Ей смутно думалось, что не попадись он ей на глаза за весь этот срок, она теперь, после докторовых слов, непременно бы решила, что у театра задавлен хромой. (DL:106)

Da eine Figur, auf die mit Pronomen sprachlich referiert werden könnte, im Referenzrahmen vorerwähnt sein muß, weist das Verfahren aus, daß der Fremde im subjektiven Vorstellungshorizont Ženjas allgegenwärtig ist (die Überschrift von Teil II *Postoronnij* setzt dies objektivierend um: er bildet das dominante Sujet). Wenn es heißt, der Fremde beschäftige Ženja kaum, ist das somit pure Verdrängung. Die subliminale Grammatik der Pronomina macht hier ent-schlüsselbar, was auf der bewußten Ebene abgestritten wird.

Ein anderes subliminales Verfahren, anagrammatisch akzentuiert, gibt es in der Beschreibung der Umzugsszene (DL:89), wo wieder das Wort *cvet* auftaucht, Zeichen für den unbekannten Besitzer des Umzugsguts, und besonders verfremdet das Wort *dik*, Zeichen für seinen Freund Dikich, Ženjas Hauslehrer; die spätere Namensauswechslung, eine unberichtigt bleibende Fehlleistung (87f), zeigt die für das Unterbewußte wichtige besondere (metonymische) Verbundenheit der beiden.

Die verschiedenen Wort-/Namens-/Sprach-Spiele, bisher in ihrer sujetbildenden Bedeutung untersucht (vgl. Flejšman 1977, Seke 1988 u.a.), werden durch die psychoanalytische Lektüre funktional neu bestimmbar.

Bereits die Art, wie der Name des Fremden bzw. seine bloße Benennung als *postoronnij* eingesetzt ist, legt nahe, diese Figur als Exempelstruktur der "metonymischen Signifikantenkette" (Lacan) zu lesen. Der Fremde ist im Grunde genommen die pure Differenzialität, mere otherness, nicht *Du*, sondern *Er*, *illicité*:

[...] в ее жизнь впервые вошел *другой* человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным [...]. (DL:107f)

Cvetkov ist der "vollkommen zufällige" (und, wie schon angedeutet, im Grunde genommen falsche¹¹) Name, er ist ohnehin infolge der Etymologisierbarkeit kein Eigenname, sondern Appellativum, ein Signifikant, der auf andere Signifikanten metonymisch verweist,¹² Kryptogramm, und unaussprechbarer Tabu-Name (Ženja "fürchtet sich", seinen Namen auszusprechen, 106).

Der *postoronnij* ist Abwesenheit, Imaginations- und Spiegelungsprodukt¹³, nur definiert im Hinblick auf Ženja, komplementärer Mann ohne eigenes Sein,

dessen Weiterleben nach Erfüllung der Alteritätsfunktion nicht mehr erforderlich ist.

Die Funktion, die er in Pasternaks Text hat, ist nicht nur philosophisch und anthropologisch bestimmbar als die des *drugoj čelovek* im Bachtinschen Sinne und im Sinn der modernen Philosophie des Anderen (Marburger Schule), sondern auch psychoanalytisch: er nimmt den Ort ein, an dem das Begehren kristallisiert. Man kann hier Affinität zu Lacans Konzept des Begehrens konstatieren; gerade auch, insofern Lacan das Begehren als ein signifikantes Phänomen mit der Metonymie, dem "Gesetz des Signifikanten", korreliert - es paßt besonders gut auf diese Pasternaksche Erzählung, seit Jakobson Inbegriff des metonymischen Schreibens. Begehren ist nach Lacan der "Diskurs des Andern" (*Das Drängen des Buchstabens*, 51).

Der fremde Mann ist das Objekt von Ženjas Begehren, seit sie erstmals ein Auge auf ihn geworfen hat von jenseits des fremden Gartens. Auch wenn am Ende der auktoriale Erzähler Ženjas Beziehung zu dem Fremden nicht, wie Dikich, als Liebesbeziehung deuten will, sondern als allgemein-mitmenschliche im Sinn der zitierten biblischen Nächstenliebe, prägt der Sexus die Beziehung - man kann dies in der Negation, in der Verdrängung mitlesen, und es ist an anderen Stellen sogar überaus deutlich eingearbeitet. Insofern der Fremde, der Andere, das Geschlechts-Motiv (Schwangerschaft) von Anfang an konnotiert, sind die beiden Aspekte untrennbar verflochten.

Das 'Begehren des anderen' ist nicht einfach der Wunsch, den anderen in Besitz zu nehmen, sondern der Wunsch, für den anderen Objekt des Begehrens zu sein (klassisch ausgedrückt: Genetivus subiectivus und obiectivus), also: 'Begehren des Begehrens des anderen' (Lacan)¹⁴. Das psychoanalytische Paradigma läßt sich auch in diesem Punkt auf die Sujet- und Figurenkonstellation in DL beziehen (und es korrespondiert mit Pasternaks Konzeption der Reziprozität und Zirkularität von Aktiv und Passiv).

Nachdem Ženja den *postoronnijer* blickt hat, verschmelzen ihre Assoziationen über ihn mit denen über die Mutter, in einem Moment, wo sie erstmals die Schwangerschaft ihrer Mutter, noch vorbewußt, wahrnimmt (beim Treppensteigen; Treppensteigen ist in der Psychoanalyse als Metapher des Geschlechtsakts bekannt) und wo sie auf der Spur des Rätsels Weiblichkeit ist. Üblicherweise wird diese Koinzidenz auf der Linie der Pasternakschen Konzeption des teleologisch-providenziellen Zufalls interpretiert als Zeichen der inneren Verbundenheit der Personen und ihrer Lebenslinien ("interconnectedness", "interpenetration"¹⁵). Auf der Linie der Sexualitätskonnotationen gelesen, suggeriert diese enge Kontiguität jedoch darüberhinaus, daß das Wesentliche an dem Fremden seine Männlichkeit ist, die Fähigkeit, eine Frau zu schwängern.

Die Identifikation mit der Mutter ist - da sie eben schwanger ist - zwangsläufig nur erreichbar über die Abarbeitung der Gebärdproblematik, welche Ženja

denn auch ununterbrochen beschäftigt - unterbewußt in Phantasmen, halbbewußt in den Fragen über die Schwangerschaft der Hausmeistersfrau und schließlich bewußt im Gespräch mit der Freundin Liza. Für Ženja, die Unaufgeklärte, muß sich Weiblichkeit unzweideutig im Schwangersein nach außen kehren, förmlich nach außen wölben. Bilder von schwellenden Erdfrüchten (Kartoffel, Kürbis) dominieren bei ihrer Erforschung der schwangeren Bauersfrau ("nečto napominajuščee vzdut'e kartofeliny ili prazelen' bešenoj tykvy", 79f). Die Unaufgeklärtheit dient gleichzeitig als sozialpsychologische Motivierung der Phantasien, die Ženja kompensierend entwickeln muß. Nichtinformation und Nichtkommunikation stimulieren ihre psychischen Ressourcen.¹⁶

Irrwege von Identifikationsstrategien sind z.B. der Versuch, sich die Mutter oral einzuverleiben in Gestalt der Schokolade, die Ženja heimlich aus ihrem Zimmer holt (94), oder sich mit ihrem femininen Duft, dem teuren Parfum, zu umgeben (97), und fehl schlägt auch die Fetischisierung der Kleidung, die die Mutter für sie entworfen und nähen lassen hat (100).

Die homoerotische Annäherung Ženjas an Liza ("ona vljubilas' v Defendovu", "pristupy pervoj revnosti", 82) ist eine *vljublennost'* mit narzißtischem Ziel. Auch sie läßt sich interpretieren als Versuch, über das Begehren des Gleichgeschlecht-lichen Selbst-Identifikation zu erreichen. Daher rührt später Ženjas spezielles Interesse daran, ob die Freundin gebären kann, d.h. der Mutter gleichen kann, und ob somit Ženja über die Liebesvereinigung mit Liza (als Substitutin der Mutter) an dieser Weiblichkeit partizipieren könnte.

Den lesbischen Versuch läßt Pasternak scheitern; der männliche Autor (bzw. der Autor, der sich seiner Männlichkeit vergewissern will, s.u.) verzichtet nicht auf die Beteiligung des Mannes am (Schöpfungs-)Akt. Das erfolgreichere Begehren richtet sich auf das Andersgeschlechtliche.

Über bestimmte Phantasmen wird suggeriert, daß Ženja unbewußt von dem Fremden geschwängert werden will - 'Begehren des Begehrens des anderen' -, um jene Ähnlichkeit mit ihrer Mutter zu erreichen, über die sie sich selbst dann als weiblich definieren könnte, um also Geschlechtsidentität zu erlangen.

Ihre Obsession mit Schwangerschaft/Geburt äußert sich in verschiedenen Formen, in doppelkodierten Signifikanten etwa, wenn am Schluß der Gartenszene nach der Entdeckung des Fremden der Abend beschrieben wird ("Rodilsja večer. Rodilos' množestvo zvukov, tichich, tumannyh.", 79), wenn ihr die Lampe bei den Defendovs *weiblich-gerundet* erscheint ("pripuchloe gorlyško lampy", 100), wenn sie am Fenster das zwischen Frühling und Herbst schwankende Wetter beobachtet und in ihrer poetischen Vision die Luft finsternisschwanger heißt ("mrakom črevat vozduch", 92), oder wenn sie sich kurze Zeit später beim Bruchrechnen intensiv mit den *Perioden* beschäftigt ("Ona ne zaključila perioda v skobki. Ona prodolžala delenie, vypisyvaja period za periodom. Ėomu ne predvidelos' konca. Drob' v častnom rosła i rosła.", 95). Das

Anwachsen der Bruchzahl führt sie unbewußt weiter zu den geschwellten Formen der Mutter, und im nachfolgenden funktional eingesetzten inneren Monolog bricht das Subliminale durch - ihr Unterbewußtsein weiß, was ihrem Bewußtsein noch verborgen ist: "i mama beremenna" (ebd.).

Die Schwangerschaftsobsession inbezug auf ihren eigenen Körper ist zum Höhepunkt gebracht in obskuren Körperphantasmen, die sich in der Fieberphantasie während der Masernkrankheit¹⁷ äußern. Die Krankheit ist paradoxerweise realistisch motiviert und 'echt', hat aber eigentlich psychosomatische Grundlagen, denn Ženja hat sie sich durch projektive Identifikation mit dem *postoronnij* zugezogen; sie hat das ihm prophezeite Fieber, *žar*, auf sich selbst übertragen:

"Он простудится, только разложит вещи", подумала она про неизвестного владельца. И она представила себе человека, - человека вообще, валкой, на шаги разрозненной походкой расставляющего свои пожитки по углам. Она живо представила себе его ухватки и движения [...]. А потом схватит насморк, озноб и жар. Непременно схватит. Женя и это представила очень живо себе. Очень живо. (DL:90)

Женя слегла [...] в тот день, когда при виде воза с мебелью она решила, что собственника подстерегает ревматизм. Она провела две недели в жару, густо по поту обсыпанная трудным красным перцем, который жег и слипал ей веки и краешки губ. Ее донимала испарина, и чувство безобразной толстоты мешалось с ощущением укуса. Будто пламя, раздувшее ее, было в нее влито летней осой. Будто тонкое, в седой волосок, ее жалъце осталось в ней, и его хотелось вынуть, не раз и по-разному. То из лиловой скулы, то из охавшего под рубашкой воспламененного плеча, то еще откуда. (ebd.)

Wieder sind die Signifikanten doppelt besetzt, Beispiel *tolstota*: als *bezobraznaja* eine formlose Dicke, als *bezobráznaja* eine unanständige. Die Schwellungsgefühle, "vse éti oščuščenija, istomljavšie pravil'nym, postepennym prirostom v razmerach" (91), simulieren eine Schwangerschaft, die Ženja ihrem Ziel der Identifikation mit der Mutter näherbringen soll (und es auch tut: nach der Genesung befinden sich Mutter und Tochter, anders als vorher, im Einklang, vgl. die Gratulationsszene, ebd.). Gemäß dem mütterlichen Vorbild, deren Schwangerschaft in der Familie tabuisiert als 'Krankheit' behandelt und von Arzneigeruch begleitet wird, entwickelt Ženja den erwünschten Zustand als Krankheit, mit Symptomen der Hysterie.

Als Ursache der Schwellungen erscheinen imaginäre Vorgänge, die entziffert werden können als Phantasmen eines schmerzhaften (deflorierenden) Zeugungs-

akts: als Gefühl eines Stichs und als Empfindung, den Stachel, Fremdkörper, Körperteil des Fremden, den Phallus, wieder herausziehen zu müssen (*i ešče otkuda*, freudianisch eine Tabubezeichnung für eine nichtbenennbare Stelle, für einen Signifikanten, der die Zensur nicht passiert).

Nachdem die Schwangerschaft durch imaginäre Vereinigung mit dem Fremden quasi erreicht worden ist, steht der Geschlechtsidentifikation durch imaginäre Spiegelung der Weiblichkeit in der Mutter nichts mehr im Wege; Ženja kann auch diesen 'Schritt' vollziehen.¹⁸

Внезапная мысль осенила ее. Она вдруг почувствовала, что *страшно* похожа на маму. Это чувство соединилось с ощущением живой безошибочности, властной сделать домысел фактом, если этого нет еще налицо, уподобить ее матери одною силой потрясающе сладкого состояния. Чувство это было пронизывающее, острое до стона. *Это было ощущение женщины, изнутри или внутренне видящей свою внешность и прелесть.* Женя не могла отдать себе в нем отчета. Она его испытывала впервые. (DL:102)

Ženjas Erlebnis wird in der Metaphorik eines Orgasmus geschildert: "siloj potijasajušče sladkogo sostojanija", "čuvstvo ... ostroe do stona".

Der im Original kursiv hervorgehobene Satz beschreibt die Essenz dessen, was sich im Spiegelstadium vollzieht: die Selbsterfahrung als umgrenzte Person, die Möglichkeit des Ich, sich von innen und außen, als *moi* und *je* zugleich zu definieren - simultane Dissoziation und Assoziation. Ženjas Erfahrung ihrer selbst als geschlechtlich umgrenzte Person wird hier abstrakt formuliert ohne das Requisit des konkreten Spiegels (ein abgewandeltes pubertäres 'Spiegelstadium').

Folge der einschneidenden Veränderung ist eine veränderte Körperlichkeit, deren Signifikant der Gang ist: Ženja geht mit verändertem Schritt ("*izmenivšejsja pochodkoj, širokoj, mečtatel'no razbrosannoju i novoj*", ebd.). Wiederum wird in räumlicher Topik ein Grenzübergang im psychogenetischen Prozeß beschrieben. Und in der Begrifflichkeit des Gehens drückt Ženja den ihr unbekannten Vorgang der Zeugung metaphorisch aus: "vot sdelaesh' šag - i rodiš' vdruk - nu vot...", 103).

Der Gang aber ist das spezielle Kennzeichen des Fremden, des Hinkenden. Ženja hat demnach einen 'hinkenden Schritt' getan - sie hat das Begehren des anderen begehrt und ist jungfräulich 'schwanger' geworden. Weibliche Psycho-genese durch Parthenogenese? Nein, sie kommt nicht 'wie die Jungfrau zum Kind'. Die Frucht ihrer imaginären Schwangerschaft ist nicht das Kind, sondern Ausgeburt der Phantasie, die poetische Sprache, ornamentale Prosa, metonymische Signifikantenketten mit *zvukovye povtory* wie "na kotorych turok kurit trubku. Na kotorych turka... kurit... trubku. Kurit... trubku." (90). Keine Fehlge-

burt, auch keine Mißgeburt, sondern 'Wohlgeburt' der Evgenija, Eugenia, der Wohlgebärenden. Gerade die Sequenzen der Krankheitsfieberträume gelten als die poetischsten des ganzen Texts. Sie werden eingeleitet und beendet mit dem Hinweis auf die Quelle der Inspiration/Insemination: die fremden Schritte, sowie die Empfängnisbereitschaft der Ohren¹⁹ (genauer: der Ohr-Labyrinth²⁰):

Это происходило, верно, от чьих-то тяжелых шагов за дверью. Подымался и опускался чай в стакане на столике у кровати. Подымался и опускался ломтик лимона в чайу. Качались солнечные полосы на обоях. Они качались столбами, как колонки с сиропом, в лавках за вывесками, на которых турок курит трубку. На которых турка... курит... трубку. Курит... трубку.
 Это происходило, верно, от чьих-то шагов. Больная опять заснула.
 [...]

Это происходило от повышенной чувствительности ушных лабиринтов.
 Это происходило от чьих-то шагов. (DL:90,91)

Aber auch die Schwangerschaft der Mutter (die im übrigen aus Ženjas Sicht als vollkommenes Mysterium, eben wie Parthenogenese wirkt) soll nicht zum Kind führen. Ženja wünscht dessen Tod geradezu herbei - so kann man den Traum interpretieren, den sie gleichzeitig zu der Fehlgeburt träumt: einer ist zuviel, er soll verschwinden (98).

So müßte am Ende ihr schlechtes Gewissen ein doppeltes sein - schuld zu sein (108) nicht nur an der (durch Imagination herbeigeführten) Verbindung des Fremden mit der Familie, somit an seinem Tod und dem Tod des Kindes, sondern auch noch, es unbewußt herbeigewünscht zu haben (Brudermord). In jedem Fall spricht sie sich nicht nur selbst schuldig, sondern wird durch das christliche Gesetz schuldig gesprochen im Sinne einer Übertretung des Gebots "Du sollst nicht töten", *ne ubij* (ebd.).

Indem sie ihn "eingeführt" hat in ihren Lebenskreis, hat sie ihn begehrt und verführt. Auch der Übertretung des anderen Gebots *ne krad'* hat sie sich in gewisser Weise schuldig gemacht - wie sich über die subtile Isotopie 'stehlen' herausstellt. Das Sem ist noch einmal enthalten in einem Grammatikbeispiel aus Ženjas Französisch-Unterricht: "Est-ce Pierre qui a volé la pomme?" (82), einem scheinbar beliebigen, zufälligen Satz; aber es gibt keine zufälligen Signifikanten in diesem Text (oder auch, mit einem bekannten Pasternak-Zitat: je zufälliger, desto wahrer - "I čem slučajnej, tem vernee", *Fevral*, 1912).²¹ Über diesem Satz lernt Ženja die Freundin Liza kennen (deren Name das Thema der gefallenen Frau indiziert, intertextuell vererbt von Karamzin bis Dostoevskij, und die als frühreif-

verdorben geschildert wird). Stehlen heißt in dieser Erzählung also: den Apfel stehlen. Die erste Übertretung des göttlichen Verbots, Früchte zu nehmen vom Baume, geschah durch Eva, und mit dem Apfel verführte sie Adam. Die Urszene im Garten Eden, der Fall der Frau in die Erbsünde - das ist das mythologische Szenarium der Sexualität Ženjas: ein Eva-Komplex! Nicht umsonst ist ihr Name ein Anagramm von *žena* - dem *mot-thème* ihrer Psychogenese. Und daher empfindet sie, noch ehe es überhaupt Gründe dafür gäbe, im Kindesalter Gefühle der "Sündhaftigkeit" und des "christianisme" ("čuvstva grechovnosti i togo, što chočetsja oboznačit' po-francuzski 'christianizmom', za nevozmožnost'ju nazvat' vse éto christianstvom", 58). Die französische Form des Signifikanten verweist auf die fremdsprachig-fremdkulturelle Schicht in DL, das Milieu der Wallonen, der gemeinsamen Freunde von Ženja und dem Fremden, und auf den Katholizismus, in dem das Dogma der Erbsünde stärker verankert ist als in der russischen Orthodoxie.

Durch ihr bloßes Frausein gerät Ženja in Konflikt mit dem religiösen Gesetz. Der Fluch der Erbsünde stellt sie hin als "Menteuse" (62), zwingt sie, zu vertuschen, zu verdecken, das Menstruationsblut (das eine Isotopie bildet mit dem Blut der Fehlgeburt/Tötung/Brudermord, "komkannoj krv'ju", 99) aus dem Bärinnenfell herauszuschneiden oder zu überpudern; der Puder (aus der zu Unaussprechlichkeit tabuisierten Puderdose²²) aber stempelt sie erneut zur gefallenen Frau, Kokotte, Männerverführerin - egal, was sie versucht, sie entkommt dem Dilemma nicht.

Und wenn am Schluß also das Verantwortungsgefühl gegenüber dem Nächsten (dem Fernsten) einerseits ihr Erwachsensein markiert und die neue Möglichkeit eines selbstbestimmten Handelns eröffnet: nämlich den Plan des Lehrers - Vertreters der durch den Vater gesetzten symbolischen Ordnung - abzulehnen; wenn sie dem Geltungsbereich des väterlichen Namens entkommen scheint und schon lange nicht mehr *Ljuvers* genannt wird, so zeigt sich doch an der Erbsünde-Problematik (*Ženja-žena*), daß die patriarchalische Ordnung des Monotheismus sie einholt, daß wenn schon nicht das väterliche, so das gottväterliche Gesetz herrscht. An diesem Punkt der Schuld ersteht der Zusammenhang von Psychoanalyse und Religion (vgl. Seifert 1987, 25ff).

Die patriarchalische Ordnung der russischen Kultur zur Zeit der Jahrhundertwende ist im übrigen auch bereits vom Kapitalismus geprägt, ein Motiv, das in DL deutlich eingebracht wird; gleich am Anfang wird der Vater als Fabrikdirektor eingeführt, später wird der neue Reichtum betont (*roskoš*, 80). Was Ženjas Eintritt in die symbolische Ordnung in der Urszene einleitet, ist genau die Konfrontation mit dem Phänomen der Fabrik namens Motovilicha.

VI.

Als Gegenmodell zur Definition von Weiblichkeit in der monotheistischen symbolischen Ordnung des westlichen kapitalistischen Patriarchats hat J. Kristeva die chinesische Kultur eingeschätzt²³ (deren Yin-Yang-Konzept bekanntlich statt eines antithetischen Geschlechterdualismus einen komplementären entwirft, der keine hierarchische Wertung vorsieht).

Spuren der Idee chinesischer Geschlechterbalance und Androgynie scheinen auch in DL auf, in der Szene im Chinesenviertel.²⁴ Die *kitajcy*, die männlichen Chinesen werden von Ženja zunächst als "seltsame Figuren in Frauenjacken", dann "ähnlich Weibern in Hosen" (81) wahrgenommen, also als geschlechtlich nicht festlegbar und schillernd (Transvestismus-Motiv). Erst durch den Kontakt mit den stehenbleibenden Frauen werden die Chinesen auf ihre Männlichkeit verwiesen und damit geschlechtlich eindeutig.

Asien bedeutet für Ženja den geheimnisvollen Bereich der Gegenkultur, auf dessen Entdeckung sich ihre Reiseneugier konzentriert. Ganz unterschiedlich wird nach der Fahrt das neue Erlebnis 'Asien' von Schwester und Bruder wahrgenommen: "Deti spali krepko v étu pervuju noč', i prosnulis': Sereža - v Ekaterinburge, Ženja - v Azii, kak opjat' široko i stranno podumalos' ej." (72).

Doch aus dem androgynen chinesischen Bereich Asiens wird Ženja durch das Verbot des Kutschers (männliche Erziehungsinstanz) vertrieben, ebenso wie sie aus dem androgynen Paradiesgarten ausgeschlossen ist.

Die Szene im fremden Garten, als Ženja den Fremden jenseits der "Schwelle" (*porog*) zum erstenmal erblickt, läßt sich nämlich als Paradies-Szene lesen, wenn man die Teufelskonnotationen des *postoronnij* realisiert. Seine einzige Charakteristik ist das Teufelsattribut: er hinkt. Seine Erscheinung wird gleichsam auf der Signifikantenebene herbeigelockt: nach dem "d'javolskij laj" kleiner Hofhunde und nach der Lektüre des Lermontovschen *Demon* erblickt Ženja ihn (eine Folge wie geschaffen als Beleg für Lacans Auffassung vom Signifikat als Signifikanteneffekt). Eine Satanskonnotation ergibt sich weiter daraus, daß Ženja sich fürchtet, den Namen des Hinkenden - des Unaussprechlichen - auszusprechen ("Ona bojalas' skazat' 'Cvetkov'." , 106). Unter dem Teufels-Aspekt erweist sich der Garten als Garten Eden: Harmonie der Dreieinigkeit ("Tri rovnych zatyłka, začesannyh pod kruglye šljapy, [...]", 78), an der der Teufel vor seinem Fall noch partizipiert, dann der selbstverschuldete Sturz, als dessen Folge gemäß dem Volksglauben der gefallene Engel aus dem Himmel hinkt (Lurker 1987, 171). Über das Motiv des gefallenen Engels ergibt sich die Äquivalenz zu Ženja, der mit Erbsünde belasteten gefallenen Frau.

Das Motiv des Hinkens steht in der Tradition des "christianisme" in engem Zusammenhang mit dem Motiv des Phallischen (vgl. Sas 1964, 64ff); die Satansfigur vereinigt archetypisch die Attribute des Phallischen, des Sinnlichen und des

Bösen auf sich. Als Teufel wäre der Fremde selbst auch ein Versucher; das Böse, das er verkörpert (*dik*), schafft den Projektionsraum für die moralisch tabuisierte Sexualität, die Ženja aus ihrem eigenen Selbst ausgrenzen muß.

Die Symbolik der Teufelsfigur beinhaltet aber auch schon weibliche Aspekte: Satan gilt als "selbstagierende Seite Gottes, die mit seiner Gesamtpersönlichkeit in Konflikt steht" (ebd.70), und - in der gnostischen Überlieferung - als weibliche Seite Gottes, womit ein weiterer Zusammenhang mit dem Androgynie-Motiv herzustellen wäre.

Natürlich ist die Paradies-Szene wiederum ein Ženja zuschreibbares Phantasma, ein voyeuristischer Traum; sie nimmt gebannt den Garten wahr als Transfergebiet zwischen "dieser und jener Welt" und als "Traum"-Ereignis:

[...] готовясь взяться за 'Демона'; потом [...] забыла книжку на дробах и про нее не вспомнила, потому что теперь только заметила она по ту сторону сада то, чего не предполагала раньше за ним, и стала, разинув рот, как очарованная. (77f)

Вынесенная мрачным садом с этого света на тот, глухая улочка светилась так, как освещаются происшествия во сне; [...]

На что ж так зазевалась Женя? На свое открытие, которое занимало ее больше, чем люди, помогшие ей это сделать. Там лавочка, стало быть? За калиткой, на улице. На такой улице! "Счастливые", - позавидовала она незнакомкам. Их было три.

Они чернелись, как слово "затворница" в песне. (78)

Die Paradies-Szene ist eine himmlischer androgyn-ungeschlechtlicher Glückseligkeit (eine von zwei Stellen im gesamten Text, wo von Glück die Rede ist): die drei Frauen werden mit Nonnen (genauer: mit dem Signifikant *Nonnen*) verglichen, deren Kennzeichen die zölibatäre Unterdrückung des Geschlechtlichen ist (und der 'Unsichtbare' ist aus Ženjas Perspektive wirklich noch unsichtbar, entpuppt sich erst später als Mann).

• Die Vertreibung aus dem Paradies nach dem Sündenfall (in der biblischen Version des Mythos²⁵) bedeutet den Transfer in die postandrogynie Phase, die Trennung der Geschlechter. Die Trennung markiert gleichzeitig die Inauguration der symbolischen Ordnung.

Wie in der Ontogenese setzt Pasternak auch in der individuellen Psychogenese ein quasi ungeschlechtliches Urstadium an, das er allerdings nicht vorführt (es ist ja ein verlorenes Paradies), sondern nur noch in Annäherungen ex posteriori thematisiert.

Die ursprüngliche frühkindliche Einheit von Bruder und Schwester erscheint in dem Moment, da ihre Geschlechtsdualität herausgearbeitet ist und beide auf

unterschiedliche Weise das Phänomen Asien/Ural wahrnehmen, als verlorene androgyne Harmonie. "No Sereža otčego-to ne ponjal togo, što navernjaka by ponjal v drugoe vremja: do sich por oni žili paroj." (71)²⁶ Für die androgyn-ungeschlechtliche Frühphase steht der Androgynitäts-Aspekt des Namens *Ljuvers* ganz am Anfang.

An einer späteren Stelle wird eine Art Regression des Bruders in das gemeinsame androgyne Kindheitsstadium angedeutet: Sereža kommt zu der lesenden Ženja; als er feststellt, daß sie sich mit der Mutter Parfum parfümiert hat, möchte er ebenfalls davon haben (97). Sein Verlangen nach diesem weiblichen Accessoire löst bei Ženja eine Bewußtheit darüber aus, daß er an diesem Tag "sehr lieb" ("očen' mil", ebd.) war. Für einen Moment scheint die androgyn-ungeschlechtliche Einheit restituierbar, erweist sich aber sofort als illusionär, denn Ženja zieht sich wieder in die (weibliche) Einsamkeit zurück (in der sie kurz zuvor unbewußt ihrer Mutter Schwangerschaft und Weiblichkeit entdeckt hat. 96).

Die Restituierung/Konstituierung androgyner Glückseligkeit muß also auf anderem Wege erreicht werden. Die Gartenszene gibt den Schlüssel zum verschlossenen Paradies mit - es ist Literatur: Lektüre und Intertextualität, genauer: intertextualisierende Lektüre.

Die Fremden im Garten sind nämlich mit Lesen beschäftigt, und Ženjas *otkrytie*/Entdeckung hängt mit ihrer "dämonischen" Lesephantasie zusammen, ist deren Substitut. Die *Demon*-Passage (re)kreiert auf einzigartige intertextuelle Weise einen Ženja-Pasternakschen Lermontov, einen Lermontovschen Pasternak.

И Терек, прыгая, как львица / С косматой гривой на хребте,
Ревел, - и горный зверь, и птица, / Кружась в лазурной
высоте,
Глаголу вод его внимали; / И золотые облака
Из южных стран, издалека / Его на север провожали...
(Lermontov, *Demon*)

Между тем Терек, прыгая, как львица, с косматой гривой на спине, продолжая реветь, как ему надлежало, и Женю стало брать сомнение только насчет того, точно ли на спине, не на хребте ли все это совершается. Справиться с книгой было лень, и золотые облака из южных стран, издалека, едва успев проводить его на север, уже встречали у порога генеральской кухни с ведром и мочалкой в руке. (DL:77)
[...] готовясь взяться за 'Демона'; потом [...] забыла книжку на дробах и про нее не вспомнила, потому что теперь только заметила она по ту сторону сада то, чего не предполагала раньше за ним, и стала, разинув рот, как очарованная. (DL:77f)

Das eigene und das fremde Wort²⁷ (im buchstäblichen Sinne: verba, nicht res) gehen in Ženjas 'misreading' der Poesie (Mes)alliancen ein; weitere Signifikanten drängen heran: Ženja sinniert über Rücken/Bergrücken, Territorien des Körpers/der Welt. Der grammatisch männliche Fluß wird schon bei Lermontov als weibliche Löwin mit Mähne (ein imaginäres Signifikat entgegen jeglicher zoologischen Evidenz) dargestellt, d.h. ein androgynes Geschlechtertausch-Motiv dient als Grundlage der Intertextualität.

Eine Fortsetzung hat diese poesie-stimulierte Vermischung der Grenzen von Phantasie und Realität in Ženjas Lektüre während der Schneesturmnacht (der Nacht der Fehlgeburt).

Они были упоительно ужасны, эти царства; совершенно сатанически восхитительны. Женя захлебывалась, глядя на них. А воздух шатался, хватаясь за что попало, и далеко-далеко больно-пребольно взывали будто плетьюми огретые поля. (94)

Ночь была звездная. В Екатеринбурге наступила зима. Она взглянула во двор и стала думать о Пушкине. (96)

Она замедлила чтение над описаниями озер и бросалась сломя голову в гуцу ночных сцен с куском обгорающего бенгальского огня, от которого зависело их освещение. В одном месте заблудившийся кричал с перерывами, вслушиваясь, не будет ли отклика, и слышал отклик-эхо. (97)

Stellenweise gehen Andersens Märchen und Puškins *Metel'*-Sujet eine unentmischbare synkretistische Verbindung ein.

VII.

Nicht nur die Szenen sind zu erörtern, in denen klassische Autoren thematisiert werden. Ein ganz wesentliches Substrat für den Poetizitätseffekt, aufgrund dessen man die Erzählung als Narration der Kunst "über ihre eigene Geburt" ("o svoem rožden'i", *Ochrannaja gramota*, 238) - Pasternaksches Thema par excellence - lesen kann, ist die Rhetorik des Unbewußten auf der Ausdrucksebene des Textes, sowie die häufige autoreflexive Bewußtmachung dieser Ebene als Thematisierung von Signifikanten.

Textstellen, an denen Wörter und Ausdrucksweisen thematisiert werden, sind bisher immer unter der Namensproblematik subsumiert worden (Flejšman 1977, 22f, Björling 1982, 143f). Ich möchte im Rahmen meines Interpretationsansatzes, bei dem es im Sinne von Lacans Metapher-Metonymie-Definition gerade auf das "Drängen des Buchstabens" ankommt, auf die Doppelsinnstrukturen der Zeichen,

die Ausgegrenztes latent mitformulieren, den Signifikantenaspekt speziell akzentuieren.

Der Bereich des Unbewußten wird bei Pasternak in topologischer Metaphorik als Bereich des Traums konzeptualisiert. Signifikanten tauchen "slovno so sna" (93) auf, etwa in der Szene, als Ženja unbewußt die Ähnlichkeit zwischen ihrer Mutter und der schwangeren Hausmeistersfrau registriert und erwartet, die Mutter werde die Worte "useknovenie glavy Ioanna Predteči" bäurisch aussprechen (ebd.). Dieser vielzitierte Fall, wo Sprachthema und Schwangerschaftsthema unübersehbar verbunden sind, wurde als bloßer Verweis auf die Ähnlichkeit der vulgären Rede der Hausmeistersfrau mit den Ženja vulgär anmutenden Körperwölbungen der Mutter gelesen, vgl. etwa Björling (1982, 144). Intertextuell enthält die Szene - über die Verbindung der Figur Johannes des Täufers mit dem Salomé-Stoff - ein Inzestmotiv (vgl. Greber 1989, 32); im intratextuellen Kontext der Manuskript-Entwürfe taucht ein Geschlechterwechsel-Motiv auf (ebd. 58). Die Soziolektprobe bietet über das Metonymie-Konzept (Signifikantengesetz/Begehren) Ansatzpunkte, einen direkten Bezug zu Ženjas eigener Sexualität herzustellen. Sie kann gewissermaßen als ein 'semiotischer Schwangerschaftstest' Ženjas betrachtet werden.

Einige Fälle der Thematisierung von Sprache und Schrift erhellen direkt die Problematik der Genese von Poesie und Geschlecht.

Wenn, wie am Anfang ausgeführt, die poetische Sprache Primärprozeßhaftes hinüberrettet in das Territorium des intermediären Felds als einer Enklave im Sekundärbereich und wenn sie also dem Uranfänglichen in seiner Vorsprachlichkeit homolog sein soll, so muß sie in erster Linie nichtverbale Seiten des Zeichenmediums aktivieren.

Mit dem, was hinter dem Signifikanten, hinter Laut und Schrift Sinnliches ist, beginnt schon die Urszene: das erste Bild, metaphorisches Detail der visuellen Fieberphantasie (*bred*), ist die Tinte - ein Motiv, das auf (literarisches) Schreiben vorausweist.

Abwesenheit, Irrelevanz des Signifikats bei Einstellung auf den Signifikanten: viele weitere Beispiele folgen. Pasternaks *ustanovka* auf den Signifikanten unter Vernachlässigung des Signifikats weist ihn als Futuristen aus, der er zu dieser Zeit in der Tat noch war. (Seine spätere Kritik an seinem jugendlichen Manierismus fällt auch das Urteil über die Zeichenkonzeption des *samocennoe slovo*).

Ženja erinnert sich nur an die "Laute und Silben" des Namens der französischen Gouvernante (60), in "dem ihr bekannten Französisch wird etwas in unbekannter Sprache gesagt" (63), die Kinder haben "ein Klingen in den Ohren, über dem sie den Sinn des Gesagten zu begreifen versäumten" (65), die "Lautverbindung *klass* schien ihm [Sereža] von süßsaurem Geschmack" (66).

Ženja beobachtet, wie Negarat ausgefallene kyrillische Buchstaben schreibt und ausgefallene russische Laute aussprechen will ("gebären" will: bezeichnenderweise taucht bei ihm empathisch das Motiv des Gebärens auf):

Он записал его адрес по-русски, смешно выводя сложные буквы, как ю, я, ъ. Они у него выходили двойные какие-то, розные и растопыренные. [...] все смешалось - ю было не ю, а какой-то десяткой; вокруг ревели и заливались [...].
И Негарат приоткрывал рот, медля, как заяц, и обдумывая, как разродиться ему этим неисследимым [...] русским 'еры'.
(74)

Verdoppelung des Buchstabens hängt zusammen mit Gebären (Verdoppelung der Personenzahl nach Verdoppelung des Umfangs), aber auch mit der Verdoppelung der Kulturen als Kennzeichnung kultureller Differenz, die in den lächerlich wirkenden französischen Verballhornungen des Russischen (ebd.) hörbar vorgeführt wird. Pasternak modelliert den Umbruch zwischen den beiden Kulturen als Wiederholung desjenigen zwischen Primär- und Sekundärstadium, wie ein Vergleich mit Kristevas Beobachtung erhellt, "daß eine Reaktivierung der prä-ödipalen Phase beim Manne [...] in seiner Sprechweise dieses dem Satz vorangehende sinnleere Nachahmen von Rhythmen und Intonationen erneut aufbrechen läßt und durch das Einfließen von Unsinn in den Sinn Lachen hervorgerufen wird." (Kristeva 1982, 256 im Anschluß an das Konzept der "Echolalien"²⁸).

Insofern ist das Problem der Schrift und des Schreibens in DL auch soziokulturell motiviert als Stadium der Akkulturation des Ausländers oder, in bezug auf Ženja, als Sozialisationsstadium des Mädchens, wenn sie beim Schreibenlernen auf die äußere Form achtet. Doch ist Ženja zu dieser Zeit bereits zum Gymnasium angemeldet und beherrscht zweifellos schon die elementaren Kulturtechniken. Ihre Beschäftigung mit der sinnlichen Seite des Sprachmediums rührt mehr noch daher, daß sie in der Pubertät auf Körpergefühle zentriert ist und das Somatische semiotisch ausdrückt. Den "schändlichen" Vorgang der Menstruationsblutung ordnet sie ein "gde-to v seredine meždu sramom bezgramotnosti i pozorom uličnogo proisšestvija" (62), womit sie dem Analphabetismus eine sexuelle Konnotation gibt, ihn als moralische Schande begreift.

Das Körpergefühl der Pubertät ist ein Gefühl wie in der Urszene, im Es-Stadium, wo das Selbst "ganz Körperselbst" ist (Schwab 1982, 67). Das Mädchen versucht, über die Beschäftigung mit der somatischen Seite der Signifikation die Urgründe zu ergründen:

Отчего же в слове "полезный" пишется "е", а не "ѐ"! Она затруднилась ответом только потому, что все ее силы соображе-

ния сошлись в усилии представить себе те неблагополучные основания, по каким тогда-либо в мире могло возникнуть слово "полъзный", дикое и косматое в таком начертании. (75)

An den Ursprung, an die Wurzeln der Entstehung der Zeichen und der Schrift, an ein 'barbarisch-wildes' Weltzeitalter versucht sich Ženja hier zurückzudenken. Aus dem Unbewußten kommt der Signifikant *dikoe*, metonymischer Vorbote des *postoronnij*, der acht Zeilen später als Überschrift firmiert.

Der Signifikantenaspekt in Pasternaks Entwurf der poetisch-kreativen Individuation hat prinzipielle Bedeutung für das, was man die "Psychogenese des poetischen Wortes" (als eines selbstwertigen Wortes) nennen könnte.

Hier ist der Punkt, den allegorischen Charakter der Erzählung²⁹ herauszustellen. Die Subjektgenese ist Allegorie auf die Genese von Poetizität. Die allegorischen Entsprechungen wirken so durchkonstruiert, daß kein Rest zu bleiben scheint. Die Elemente des ästhetischen Diskurses lassen sich in den psychoanalytischen überführen und umgekehrt erfährt der psychoanalytische Diskurs eine narrativ-poetische Umsetzung. In letzter Konsequenz läßt sich sogar die Funktion des Textes für die eigene Psychogenese des Autors psychoanalytisch entschlüsseln (dazu Abschn. X. und XI.).

VIII.

Das eben skizzierte Konzept einer somatischen Semiotik³⁰ entspricht der Semiotik des Vorsymbolischen, das mit dem Weiblichen/Mütterlichen eng gekoppelt ist (aber nicht streng an weibliche Trägerinnen gebunden, da ja auch die männliche Subjektconstitution diese weibliche Phase durchläuft); Kristeva nennt es etwas idiosynkratisch "das Semiotische" (1978, 35ff). Die einen "Einbruch des Semiotischen ins Symbolische" spürbar machende poetische Textpraxis ist durch zahlreiche männliche Autoren gerade auch der Moderne vertreten, als ihre Form der Artikulation des verdrängten Weiblichen (vgl. Weigel 1986, 114f).

Ein duales Zuordnungsmuster Semiotisches=Weibliches / Symbolisches=Männliches ist bei Pasternak als Hintergrundfolie wirksam, wird aber durchkreuzt. Denn zwar stehen der Erzähler bzw. der Bruder für das Sekundärprozeßhafte bzw. Symbolische, aber für das Primärprozeßhafte bzw. nach Kristeva Semiotische steht nicht nur das Mädchen Ženja allein. Sie teilt ihre somatische Semiotik mit erwachsenen Männern, außer mit Negarat (s.o.) noch mit Defendov:

Он говорил отчетливым, ровным голосом, словно не из звуков складывая свою речь, а набирал ее из букв, и

произносил все, вплоть до твердого знака. [...] Дефендов понимал, что с ней. (100)

Diese beiden Männer sind die einzigen Menschen, von denen Ženja wirklich verstanden wird, die genügend 'weibliche' Sensibilität besitzen, um zu spüren, in welcher Weise sie mit ihr kommunizieren können.

Nur insofern die Männer am Weiblichen teilhaben können, erscheint Ženjas naive Auffassung, das eminent Weibliche, das Schwangersein, sei "allgemeinmenschlich", verständlich (und auch diesen Gedanken probiert sie in die alternativen Signifikantenformen verschiedener idiomatischer Wendungen zu kleiden: ohne Signifikanten kein Signifikat):

Ей пришло в голову, что с недавнего времени между мамой и дворничихой завелось какое-то неуследимое сходство. В чем-то совсем неуловимом. Она остановилась. В чем-то таком, - она задумалась, - в таком, что ли, что имеют в виду, когда говорят: все мы люди... или одним, мол, миром мазаны... или судьба кости не разбирает, [...] в чем-то, словом, таком, что очень-очень общо, общо всем людям. (79)

Hier wird die Weiblichkeit - und nicht, wie üblich, die Männlichkeit - als das Universale qualifiziert. Diese gynozentrisch akzentuierte Stelle kontrastiert scheinbar mit jener korrespondierenden, an der Ženja den "Menschen an sich" als einen Hinkenden imaginiert, d.h. als den männlichen *postoronnij*:

И она представила себе человека, - человека вообще, валкой, на шаги разрозненной походкой расставляющего свои позитки по углам. (90)

Das "Allgemein-Menschliche" in Pasternaks Erzählung könnte demnach bestimmt werden als das Weiblich-und-Männliche, das Androgyne, das die vor-symbolische Einheit der Geschlechter repräsentiert.

Als Entwurf eines androgynen Modells ließe sich die Sujetstruktur lesen: die Entwicklung des Kleinkindes (ungeschlechtliche Einheit) über den Eintritt in die symbolische Ordnung (Trennung) zu einer Ich-Erkenntnis und Ich-Konstitution, die als Realisierung einer magischen Verbundenheit, uranfänglich-prinzipiellen Einheit mit dem anderen Geschlecht dargestellt ist. Das Modell der Androgynie erscheint damit als ein mögliches Modell, den Geschlechterdualismus virtuell aufzuheben, ihn zu transgredieren.

Auch hinsichtlich der Narration gibt es androgyne Strukturen. Es sind die Textinterferenzen, die Vermischung der Texte von männlichem Erzähler und weiblicher Hauptfigur - und gerade in ihnen werden die kreativen Potenzen der Poetizität freigesetzt.

Männlich soll der Erzähler nicht allein gemäß der psychoanalytischen Entlarvung dieser Instanz als Vaterprojektion (Kristeva 1978, 99) und nicht bloß simplifizierend-konventionell aufgrund der Auctor-Stellvertreterfunktion genannt werden, sondern er kann ganz spezifisch für diesen Text gemäß dessen eigener, innertextlich modellierter Geschlechtscharakteristiken als männlich definiert werden. An den Stellen, wo der Erzähler allein spricht, ohne Textinterferenz, mit Außenperspektive auf Ženja, kann die monologische auktoriale Rede als solche eingeschätzt werden. Während sich Ženjas innere Monologe kaum von den Passagen mit Textinterferenzen unterscheiden, weicht die Erzählerrede deutlich von ihnen ab. Von einer präpotenten Warte aus (die sich in der Tat als die Position des väterlichen Über-Ich charakterisieren läßt) beurteilt der Erzähler die Entwicklung beider Kinder und faßt dies in logische, systematisierende Kategorien,³¹ in dieselben, die der Junge als Ergebnis seiner männlichen Sozialisation entwickelt. Der Erzähler ist es auch, der als Agent der symbolischen Ordnung ihre kulturellen und religiösen Gesetze verkündet (vgl. die bereits zitierten Stellen, 60, 101), und wie ein Zensor oder ein eifersüchtiger Vater radiert er das erotische Motiv aus, verneint die geschlechtliche Liebe und postuliert die Nächstenliebe (101).

In der Hierarchie der narrativen Instanzen ist der Erzählertext der organisierende Text, der Personentext ist ihm eingelagert: Einverleibung des Weiblichen in das Männliche. Der Erzähler wird das letzte Wort in diesem Text haben.

Jedoch zeigt seine gelegentlich auch metaphorische Rede (z.B. in Gestalt von vitalistischen Metaphern wie die 'Werkbank' des Lebens, *verstak*, 59, im eingangs erwähnten Abschnitt), daß auch er potentiell am Weiblich-Kreativen teilhat, und dieses sein Androgynitätspotential kommt in den Textinterferenzen voll zur Entfaltung, in denen im Sinne der Veruneindeutigung *des point of view* seine Position von der Ženjas nicht mehr unterschieden werden kann.³²

Der Bereich der narrativen Textinterferenzen, Ort der Dialogizität zweier Stimmen, ist in dieser Erzählung ein rhetorisch-poetischer Ort der Vereinigung des Weiblichen und Männlichen zur *jouissance*. Weibliches und Männliches werden intermediär verschmolzen: Die Textpraxis der poetischen Sprache hebt die Trennung der ursprünglichen unbewußten Einheit in einer neuen androgynen Zweieinigkeit auf - Lust des Textes.

IX.

Zwar herrscht in der Hierarchie narrativer Ebenen der maskuline Erzähler über die feminine Figur, aber auf der höchsten Ebene wird dieses Dominanzmuster wieder aufgehoben; es gibt eine Komplizenschaft zwischen Ženja und implizitem Autor (wie oben bezüglich der Namensgebung *Cvetkov* dargelegt), die den Erzähler außen vor läßt.

Entgegen der narrativen Hierarchie ist auch auf der semantisch-thematischen Ebene des Pasternakschen Androgynie-Konzepts die Weiblichkeit dominant und wird höher bewertet - ein paradoxes Phänomen, das wiederum in Ženjas Namen signifiziert wird. Sie repräsentiert das Weibliche mit der Einstellung auf Androgynie, und ihr Name, Inbegriff der Weiblichkeit (*žena*) und gleichzeitig androgyne Namens-Kurzform, die Weibliches und Männliches ineinssetzt (Evgenija, Evgenij), ist der unikale Signifikant dieses Konzepts.

Deshalb ist die implizite letzte Instanz, die übergeordnete Position des 'abstrakten Autors', des Werksubjekts keine männliche, sondern ist als männlich-weibliche zu bestimmen. (Dieser Sende-Position würde eine androgyne Besetzung der Empfangs-Position entsprechen: 'idealer LeserIn').

Die Prävalenz der Weiblichkeit läßt sich als Effekt der Sehnsucht, *žažda - toska*, des Dichters nach dem Weiblichen als seiner Ergänzung zur vollkommenen Androgynie erklären, wie Pasternak es schon 1911-13 oxymoral zum Ausdruck brachte (und hier finden sich Spuren seiner Kenntnis der für Androgynitäts-Konzepte relevanten hermetischen Tradition):

Жажда неударяемого, этого "апейрон" песни, не того апейрон, которые предваряет пифагорейзм, законченность теоретической и этической сферы, они кончаются ударом, это мужские творческие стихи, а того, что следует за вечно канунной стихией орфизма. Жаждой неударяемого хаоса, тоскующей волей - быть женственной бывает проникнута быть (это странное слово - мужского рода), когда она - на пороге вдохновения. (Опыты: 111)

An der "Schwelle der Inspiration" will das Männliche weiblich werden - der kreative Akt ist als ein androgyner gedacht. Pasternak befindet sich hier im Einklang mit einer im *fin de siècle* durch die symbolistische Androgynitäts-Idee aktualisierten und geradezu topologisch gewordenen Konzeption des kreativen Menschen als Androgyn (zu diesem Topos vgl. Amrain 1985, auch Matich 1979, 48).

Ženja kann als Anima-Figur Pasternaks aufgefaßt werden; dies ist sogar durch private Äußerungen direkt belegbar. In einem Brief an Marina Cvetaeva (im Rahmen des Dreiecksbriefwechsels mit Rilke 1926) legte Pasternak offen, daß seine weiblichen Züge und weiblich-männlichen Ambivalenzgefühle der Grund für die Wahl "einer Heldin, keines Helden" waren.³³

Daß die 13jährige Ženja Pasternaks Anima darstellt, bestätigt sich durch die Komplementärfigur des *postoronnij*, der eindeutig den Animus repräsentiert: er ist die Figur, an der Pasternak seine eigene Pferdephobie und sein Todestrauma verarbeitet. (Sein Sturz vom Pferd als 13jähriger hatte eine Beinverkürzung und

leichtes Hinken zur Folge, und wie obsessiv hat Pasternak dann dieses persönliche Merkmal auf literarische Figuren übertragen.)³⁴

In der Figur des *postoronnij* überschneiden sich somit verschiedenste Vorstellungen: er verkörpert sowohl das eigene Selbst (Animus des Autors) als auch den Anderen (bezogen auf die Heldin-Anima) und das Andere, den Teufel.

Die Erzählung mit den beiden Projektionsfiguren für ein "obverse of self"³⁵ ist gleichsam eine 'Ausgeburt' der Psychobiographie Pasternaks (der im übrigen kurz vor ihrer Publikation 1922 eine Evgenija/Ženja heiratete und den ersten Sohn Evgenij/Ženja nannte).

Pasternaks männlich-weibliche Ambivalenzgefühle kamen offenbar 1926 zu einem Höhepunkt, wie man dem Briefwechsel mit Cvetaeva und Rilke entnehmen kann. Cvetaeva ihrerseits brachte die Mischung von Männlichem und Weiblichem auf den Punkt der Kreativität, als sie über Rilke wie über Pasternak schrieb: "Ein Mann nach der weiblichen Linie darum so *reich*. (Zwiefaltigkeit)." (original deutsch in ihrem Brief an Rilke, F:107. Nicht zufällig weist der Dritte im Bunde, Rainer Maria Rilke, dieselbe Zwiefaltigkeit auf, bereits markiert durch seine Vornamen, männlich und weiblich.) Pasternak bemerkte auch das Androgyne an Cvetaeva³⁶ und charakterisierte sie später als "ženščina s dejatel'noj mužskoj dušoj" (AvtO:462).

So bildet Pasternak, ein 'effeminiert'-androgynen Autor (mit sublimierter Homosexualität?), ein Gegenstück zu der 'maskulin'-androgynen Cvetaeva (die ihre lesbischen Tendenzen teilweise auslebte), deren Werk eine ebenfalls positive Androgynitäts-Konzeption aufweist.³⁷

X.

Pasternaks Mitteilungen an die Cvetaeva markieren den Beginn und das Ende der Arbeit an DL.³⁸ Seine Bemühungen "napisat' bol'soj roman; s ljubov'ju, s geroinej" (Cvetaeva 1972, 266³⁹) sind indessen keine, einen Roman mit einer weiblichen Dichterin zu schreiben. Die Schriftstellerin findet nur indirekt Eingang in die Biographie der Kreativität - unter männlichem Decknamen.

Denn es ist der Name Cvetaevas, der unter dem Namen Cvetkov hervordrängt, jenem Namen, der metonymisch für die Reihe "klassischer" Schriftsteller (*rjadok klassikov*, 108) steht⁴⁰: seit der Lermontov-Episode, in der Ženja ihn entdeckt hat als Nachfolger für Lermontovs *Demon*, assoziiert sie die Namen Lermontovs und Cvetkovs fest miteinander. Und um nicht (in einer Proustschen *mémoire involontaire*) an den toten Cvetkov erinnert zu werden, lehnt sie die Beschäftigung mit Lermontov ab (ebd.). Die Klassiker-Reihe von DL aber ist eine männliche - außer Lermontov sind Puškin, Andersen, Turgenev, Karamzin erwähnt; die weibliche Klassikerinnen-Reihe - erst kurz zuvor, am

Ende des Symbolismus, kanonisiert⁴¹ - wird noch nicht zitiert, Pasternak knüpft nicht an sie an.

Daß die Frau - als Dichterin - keinen wirklichen Ort in Pasternaks Text hat, ist ein Faktum, das Cvetaeva wohl schon bemerkt hat, als sie über die Analogie zwischen Mädchen und Dichter in DL schrieb:

В его гениальной повести о четырнадцатилетней девочке все дано, кроме данной девочки, цельной девочки, то-есть дано все пастернаковское прозрение (и присвоение) всего, что есть душа. Дано все девчончество и все четырнадцатилетие, [...] данная девочка - не данная девочка, а девочка, данная сквозь Бориса Пастернака: Борис Пастернак, если был бы девочкой, то-есть сам Пастернак, весь Пастернак, которым четыр-надцатилетняя девочка быть не может. (Цветаева 1933, 36)

Eine Asymmetrie macht sich im androgynen Entwurf bemerkbar: der Mann kann sich Weibliches zu eigen machen (vgl. die 'weiblichen' Männerfiguren), umgekehrt aber ist der Frau das männliche Reservat des Schreibens verschlossen. Im russischen *poët* verrät sich etymologisch das lateinische *poeta*, ein asymmetrisches 'Androgyn-Zeichen', in dem der weibliche Signifikant dazu dient, auf das männliche Signifikat zu referieren - was andeuten mag, daß in dieser symbolischen Ordnung die Frau/Dichterin als Signifikant 'existiert', nicht aber Signifikat sein kann.

La femme-poète n'existe pas (in Abwandlung von Lacan/Irigaray⁴²). Ohne die lebenschenkende Frau kann zwar eine vom Vitalismus geprägte Dichtungskonzeption nicht auskommen, aber sie wird gleichzeitig instrumentalisiert, ihr Ort wird usurpiert. Das Weibliche als ein Schaffen an den mythischen Ursprüngen der Kosmogonie, als ein Prinzip des kreativen Chaos, wie Pasternak es nur in den Manuskript-Fragmenten zu DL besonders deutlich herausarbeitete, wird letztlich dem Männlichen einverleibt.

Weibliche Geschlechtsidentität, so Pasternaks Entwurf in DL, stellt sich nicht nur über die einfache frühkindliche Identifikation mit der Mutter her, sondern muß sich abarbeiten an den körperlichen Prozessen der Mutterwerdung. Von daher ist seine Verlegung des Individuationsprozesses in die Pubertät motiviert, in ein eindeutig postödipales Stadium, wo das durch den Vater verbotene Begehren der Mutter abgelöst ist durch das Begehren des Gegengeschlechtlichen und die Fortpflanzung potentiell realisierbar wird.

Insofern akzentuiert sein Entwurf weiblicher psychosexueller Genese den männlichen Anteil weniger als einen Anteil am bereits im Gange befindlichen Entwicklungsprozeß (Vater), als vielmehr die Partizipation am Ursprung, an der Creatio (Liebhaber, Erzeuger). Im Weiblichkeitsentwurf von DL mythisiert Pasternak die exklusiv weiblichen, also biologisch-körperlichen Entwicklungs-

aspekte (Menstruation, Schwangerschaft, Geburt) und mystifiziert gleichzeitig die Zeugung, den punktuellen Moment, an dem der Mann an der weiblichen Kreativität teilhat.

Das Romanfragment zum Roman auszubauen, gelingt Pasternak nicht. Das in DL begonnene Kreativitätssujet würde in dem auf die Pubertät folgenden Stadium nach einer Heldin-Dichterin verlangen - und es ist, als ob dies nicht in Pasternaks Horizont läge. Erst die Umdefinition des biographischen *telos* hin zur Heldin-Muse läßt in den 30er Jahren eine erwachsene Heldin entstehen - Evgenija Istomina geb. Ljuvers alias Lara Antipova geb. Gišar. Ženja ist zwar die Präfiguration des Pasternakschen "metonymischen Helden", aber sie bekommt nicht seinen Schriftsteller-Status.

Diesen Status hat jedoch die männliche Hauptfigur der nächsten Erzählung, die Pasternak nach Abbruch von DL schreiben wird (*Povest'*, 1929), *Sereža* heißt der angehende Schriftsteller (hier erweist sich, daß Ženja den falschen Bruder ermordet hat; der Erstgeborene, der ältere Bruder ist erwachsen geworden) - und hier ist das Geschlechterverhältnis wieder ins traditionelle Schema eingepaßt. Innerhalb der Opposition poetisches vs. Alltags-Schreiben wird der männlichen Figur das poetische Schreiben zugeordnet, der weiblichen Figur aber verbleibt das Briefeschreiben und die Rolle der Muse.⁴³ Pasternak hat sich nunmehr phallogozentrisch festgelegt. Sein metonymisches Schreiben verläßt die Zone der *écriture féminine*.

Was sich auf einer manifesten Ebene (mit ihrem Anderen, den latenten und gleichzeitig nach dem psychoanalytischen Code konsequent entschlüsselbaren Sexualisotopien) als Entwurf weiblicher Psychogenese liest, erweist sich auf einer Meta-Ebene der Latenz (als deren Anderes die brieflichen Metatexte sich manifestiert haben) als Entwurf eines männlichen Künstlermythos unter dem Label der Androgynie: die 'imaginierte Weiblichkeit' des Ewig-Weiblichen dient der *Večnaja Mužestvennost'* ⁴⁴, und die Androgynie bekommt ein androzentrisches Vorzeichen.

Der Autor auf der Suche nach einer männlichen Selbstgewißheit setzt Weiblichkeit dominant, um sie - als das Andere der Männlichkeit - literarisch abzuarbeiten. Was bedeutet, sie aus seinem ambivalent-androgynen Selbst nach außen zu projizieren, auszutreiben und damit die Ambivalenz transzendieren zu können.⁴⁵

Auf der Meta-Ebene bedeutet daher der Text die Psychogenese des männlichen Autors Pasternak, die sich im letzten Satz intertextualitäts-metaphorisch in der Zurückweisung der "Reihe der Klassiker" (letzte Worte des maskulinen Erzählers), als Selbstbehauptung des jungen Autors gegenüber den Klassikern, als sieghafte *defence of Influence* (Bloom) ausdrückt, die seine eigene Einreihung in die Klassiker-Reihe ankündigt.

In die Reihe der Klassiker der Weltliteratur wird der Autor mit dem Nobelpreis und dem Spätwerk *Doktor Živago* eingehen, einem Roman, der die Kreativitäts-biographie eines männlichen Dichters schreibt, in dem es keine androgyne Ambi-valenz mehr gibt (und der wegen Živagos Frauenbild neuerdings problematisiert worden ist, vgl. Heldt 1987,145ff und 1989,165ff, Matich 1990).

Muse und Mutter sind die den weiblichen Hauptfiguren Tonja und Lara zugedachten Rollen - und beides sind der männlichen Hauptfigur, dem Dichter, zugeordnete Funktionen. Denn den Geburtsakt, von dem er ausgeschlossen ist, vermag Živago dennoch auf sich zu beziehen, er verbindet die Gebärende metaphorisch mit seinem Metier des Schreibens (vgl. Heldt 1989,166)⁴⁶:

Тоня лежала посередине палаты на хирургической койке с подъемною доскою. Она лежала довольно высоко. Юрию Андреевичу, который все преувеличивал от волнения, показалось, что она лежит примерно на уровне конторок, за которыми пишут стоя. (DŽ:123)

Sein ego-/andro-zentrischer Blick lenkt von der Gebärenden her zu sich, auf den Standpunkt, von dem aus man im Stehen schreibt. Sein doppeldeutiger Stehpult-Vergleich setzt den Frauenkörper entweder mit der Schreibfläche oder mit den auf Pulten geschriebenen Texten gleich; entsprechend schreibt er imaginär auf dem Frauenkörper bzw. schreibt die Frau oder schreibt sie zur Metapher um, zur Metapher der Barke:

Поднятая к потолку выше, чем это бывает с обыкновенными смертными, Тоня тонула в парах выстраданного, она как бы дымилась от изнеможения. Тоня возвышалась посреди палаты, как высилась бы среди бухты только что причаленная и разгруженная барка, совершающая переходы через море смерти к матерiku жизни с новыми душами, переселяющимися сюда неведомо откуда. Она только что произвела высадку одной такой души и теперь лежала на якоре [...]. И так как никто не знал географии страны, под флагом которой она пришвартовалась, было неизвестно, на каком языке обратиться к ней. (DŽ:123f)

Živago kennt die Sprache nicht, in der man mit der gebärenden Frau reden kann, aber wie sein poetisches Tagebuch zeigt, kennt er eine Sprache, in der man *von* ihr, *über* sie reden kann; die Frau hat für ihn nicht Subjekt-, sondern Objektcharakter. Er entwirft Mytheme über Gebärende, insbesondere einen Madonna-Mythos. In Živagos Auffassung ist die Frau (La femme) während Schwangerschaft und Geburt einem Mysterium unterworfen.

«Мне всегда казалось, что каждое зачатие непорочно, что в этом догмате, касающемся Богоматери, выражена общая идея материнства.

На всякой рожаящей лежит тот же отблеск одиночества, оставленности, предоставленности себе самой. Мужчина до такой степени не у дел сейчас, в это существеннейшее из мгновений, что точно его и в заводе не было и все как с неба свалилось.

Женщина сама производит на свет свое потомство, сама забирается с ним на второй план существования, где тише, и куда без страх можно поставить люльку. Она сама в молчаливом смирении вскармливает и выращивает его.» (DŽ:329)

Der im Geburtsmoment überflüssige Vater überkompensiert den Gebärneid durch eine hyperbolische Selbstkastration, indem er sich auch die Mitwirkung bei der "Fabrikation" nachträglich abspricht und den Mythos der immaculaten Empfängnis (er)findet. Dieses Verhältnis, das schon in DL angelegt ist, wo es auf der Ebene des Unbewußten als psychoanalytisch deutbare Struktur einer Parthenogenese inszeniert wird, ist nun in *Živagos Denken* *expressis verbis* bewußtgemacht.

Durch dieses selbstkastrierende Konzept einer Mystifizierung der Zeugung erklärt sich der Mann zwar für irrelevant inbezug auf die biologische Kreativität, gewinnt aber die 'höheren' Weihen der Schöpfungskreativität. Denn mittels der tropischen Substitution des Geburtsakts durch den Schreibakt erreicht auch der Mann eine Position "höher als gewöhnliche Sterbliche": *Živago* ist Mitspieler des Himmels, wird demiurgisch zum Schreiber-Schöpfer, er belegt die biologische Kreativität abwertend mit der Metapher *zavod* (dies ist ja eine Maschinen-metapher, die die Unmöglichkeit von Kreativität indiziert, s.o.), läßt die Frau allein in der "Fabrik" stehen und konzeptualisiert in der Transzendenzmetapher *nebo* den männlichen Anteil am Akt als einen überirdischen (wenn die weibliche Aktantin zur Madonna stilisiert wird, ergibt sich komplementär die Stilisierung des männlichen Aktanten zum Heiligen Geist). Insofern handelt es sich bei dieser Mystifizierung der Zeugung um ein nur scheinbar paradoxes männliches Mythem, das letztlich die Exklusivität männlicher Kreativität sichert.

Der Ausblick von der frühen Erzählung auf den späten Roman zeigt, daß die Metaphorik von Dichten und Gebären in DŽ in einer outrierten und unmißverständlich androzentrischen Weise ausgespielt wird, von der sich die subtilere Fassung in DL deutlich abhebt.

XI.

Ex posteriori erscheint *Ženjas* weibliche Konditionierung und die Affirmation der Gebärfähigkeit - die, wenn sie unmetaphorisch-biologisch genommen wird, einengend und kreativitätskanalisierend Frauen auf ihre Mütterlichkeit verweist

(vgl. Björling 1982, 148) - immerhin als Weichenstellung für Pasternaks maskuline Entwicklung.

Zum feministischen Manifest auch eines männlichen Feminismus scheint DL nur einen Moment lang zu taugen, solange nämlich im Werk Pasternaks beide Lösungen offenstehen, die männliche wie die weibliche (als männlich-androgyne und weiblich-androgyne). Solange es adressiert ist an die an der Aufhebung der Geschlechterdichotomie interessierten eigentlichen 'idealen LeserInnen'⁴⁷ (auch wenn das Androgynie-Konzept Pasternaks nie aus der zweiwertigen Logik der Binarismen austritt).

Den rezeptionsästhetischen Aspekt, die wissenschaftliche Rezeption eingeschlossen, macht Nestvold-Mack (1990, 228ff) zum Angelpunkt von Überlegungen zur Bedeutung von Androgynitätskonzepten in der feministischen Diskussion. Ein Kriterium ist für sie z.B., ob "die Produkte der Kreativität" männlicher Autoren "Frauen etwas zu sagen haben" (228); und aufgrund der zahlenmäßigen Überlegenheit weiblicher Autorinnen beim Thema Androgynie/Geschlechtertausch in der modernen Literatur vermutet sie feministische Interessen (233). Ob allerdings die Androgynie-Utopie die Asymmetrie der Geschlechter ausgleichen kann, ob ihre Wirkung emanzipatorisch oder sexistisch einzuschätzen ist, darüber gehen die Meinungen stark auseinander (skeptische Stimmen: D.Harris 1974, Amrain 1985, Stephan 1986, in soziologischem Kontext Bock 1988).

Pasternak ist sicherlich ein Autor, der 'den Frauen etwas zu sagen hat'; er gehört nicht zu der Majorität männlicher Schriftsteller, die "die Annahme gegengeschlechtlicher Eigenschaften hauptsächlich als Verlust dargestellt" haben (Nestvold-Mack 1990, 228), auch wenn er privat seine weiblichen Züge außerordentlich problematisiert.⁴⁸ Die Rezeptionsgeschichte von Pasternaks Erzählung zeigt die Wirksamkeit ihrer Appellstruktur, attraktiv für Wissenschaftlerinnen (die Bibliographie zu DL weist mehr weibliche als männliche Namen auf,⁴⁹ Daten über die Rezeption im außerwissenschaftlichen Bereich liegen nicht vor).

Die weibliche Adressatin war Pasternak außerordentlich wichtig, war sogar ein zentraler Gesichtspunkt bei seiner Lebensplanung, zum Beispiel ein wesentlicher Grund, warum er in Marburg die Philosophie aufgab:

[...] die gesamte Welt, aus der ich hervorgegangen bin, alles Weibliche, ist für mich nicht zugänglich. [...] Ich habe meine Arbeit abgebrochen. Ich will von der Philosophie nichts wissen. Und wenn ich sie aufgebe, dann ohne die geringste Hoffnung, damit eine schon verlorene Verbindung wiederherstellen zu können! Aber ich verabscheue eine Arbeit, von der die Weiblichkeit nichts wissen will, die sie nicht beachtet, die sie nicht braucht.

(Brief vom 17. Juli 1912 aus Marburg an den Freund A.S.Štich, H:127,132)

Die Anspielung auf eine "verlorene Verbindung" betrifft Ol'ga Frejdenberg und die in Marburg kulminierende Krise ihrer Beziehung, die bereits nach der Intensivphase von 1910 problematisch geworden war. Pasternak hatte damals aufgrund ihrer Ablehnung seiner lyrischen Ergüsse seine dichterischen Neigungen unterdrückt und ein Programm der "Revision", der "Disziplinarmaßnahmen", eine "Arbeit an meinem Selbst" gestartet: "Und so beschloß ich, mein Bewußtsein umzuerziehen"⁵⁰ "zugunsten einer Anpassung an das Klassische und Ratio-nale",⁵¹ an jene Prinzipien nämlich, die er im komplementären 'männlichen' Charakter der Frejdenberg wahrnahm⁵² und die in seinem Bewußtsein gleichzeitig auch Petersburg, den Gegenort zu seiner Heimatstadt Moskau, charakterisierten: "Es tauchten andere Ziele auf: Menschen, die auch wie 'Petersburg', klassischer, vollkommener, markanter als ich waren...".⁵³

Die polaren Oppositionspaare Frejdenberg/Pasternak - Petersburg/Moskau - Philosophie/Literatur sind im Bewußtsein des jungen Pasternak mit der Dichotomie männlich/weiblich korreliert; und während er zunächst auf Erreichung des anderen Poles gesetzt hat, ist ihm nun, 1912 in Marburg der 'männlichen' Philosophie, klargeworden, daß es nicht funktioniert und daß er auf diese Weise die Frejdenberg sogar verloren hat, statt ihr näherzukommen.

Danach scheint sich eine Phase anzuschließen, in der Pasternak seine Weiblichkeit, deren Unverzichtbarkeit für das Dichten er erkannt hat, zuläßt; in der er die unmögliche Wahl zwischen den Alternativen vermeidet und ein Middle-res anstrebt, eben die Androgynie. Es ist die Phase, in der das Fragment *Detstvo Ljuvers* mit der androgynen Titelfigur entsteht (und in der statt der Frejdenberg die Cvetaeva Pasternaks komplementäre Bezugsperson darstellt). Das Ende dieser Phase (in den späten 20er Jahren) läßt sich wohl darauf zurückführen, daß Androgynität als Aufhebung des Binarismus für ihn eine Utopie bleibt, ja sogar im Gegenteil die Ausbalancierung durch die Androgynitätsidee die Konsolidierung von Männlichkeit bewirkt. Auch wenn rezeptionsseitig durch die Lektüre des 'Weiblichen' in Pasternak der Androgynitätseffekt betont wird, ist produktionsseitig die Teleologie der Männlichkeit am Werke.

Insofern jedoch der künstlerische Text als einzelner autonom vom nachfolgenden Werk betrachtbar ist, läßt sich rezeptionsseitig der Moment vor dem Umschlagpunkt ausdehnen zu einer *durée*, die die Ambivalenz weiter in der Schwebe hält⁵⁴ und das uralte weiblich-männliche Totalitätsideal der Kreativitätskonzeption exponiert.

A n m e r k u n g e n

- 1 Vgl. den Kommentar Gellerštejns zur Publikation 1979.
- 2 Zur Zitierweise: Hervorhebungen des Originals: kursiv; eigene Hervorhebungen: halbfett. Abkürzungen vgl. Bibliographie.
- 3 Die Signifikanz der Namensgebung zeigt sich anhand des Prätexts *Netočka Nezvanova* von Dostoevskij sehr deutlich: während Ženja zum eigenen Namen kommt (von *Ljuvers* zu *Ženja*), bleibt Netočka eine *Nezvanova*: die Hemmung der Sozialisation läßt Netočka nicht die Stufe der Geschlechtsidentität erreichen, zu der Ženja gelangt (ihr Name verweist etymologisch auf *žena*, vgl. Flejšman 1977, 53).
- 4 Die Kreativitätsthematik wurde bereits in der frühen Kritik aufgenommen und später weiter diskutiert unter den Aspekten Verfremdung und Analogie Kind-Dichter bei Mossman (1968), Flejšman (1977), Layton (1978) und Björling (1982; vgl. hier S. 144 besonders die Beobachtung der Kontrast-Struktur kreative vs. nichtkreative Spracherfassung, Ženja vs. Sereža/Liza).
- 5 Zur psychoanalytischen Bedeutung des Topos: ganz knapp Kris (1977, 69). Den antiken Ursprung der Auffassung von Dichtwerken als Kindern lokalisiert Curtius (1948, 139f bzw. 1984, 143f) in der Eroslehre der Diotima in Platons *Symposion*, wo es um "geistige Zeugung" zum Zwecke der Verewigung geht. *Symposion* gehört zu den für Pasternak relevanten Prätexten, auch der darin von Aristophanes geschilderte Androgynen-Mythos (vgl. Döring-Smimov 1984, 75f). Abgesehen davon, daß der Topos ubiquitär ist, gibt es möglicherweise auch eine direkte Verbindungslinie zur Geburtsmetaphorik in der englischen Dichtung der elisabethanischen Zeit: als "wichtigste Formel, in der sich das elisabethanische Sonett über die Herkunft des Gedichts ausspricht" bezeichnet Enzensberger (1962, 54) das Bild vom "Gedicht als Kind".
- 6 Beobachtungen der z.T. sehr differenzierten Studien von Flejšman (1977), Layton (1978), Jackson (1978) und Björling (1982) verbinde ich mit eigenen neuen und unterziehe alles einer neuen Einschätzung unter der Perspektive der psychanalytischen Semiotik. Dabei werde ich auch einzelne Ansätze meiner Dissertation (Greber 1989) weiterentwickeln, was dort wegen der bestimmten Intertextualitäts-Fragestellung nicht möglich bzw. intendiert war. Ich verweise hier auf die entsprechenden Kapitel A und B der Dissertation (Prätexte in sozialpsychologischer Hinsicht: *Netočka Nezvanova*, *Rycar' našego vremeni* etc., in religionphilosophischer Hinsicht: Bibel, Apokryphen, Nietzsche) und verzichte im wesentlichen auf Einzelverweise.
- 7 Auf den spezifischen Zusammenhang von Marginalia und Verfremdung bei Pasternak weist im Anschluß an Jakobson K.Pomorska hin: "'Slučajnoe', marginalia - preoccupied the attention of Ženja Luvers, and this was what

made her world unusual or 'strange', or, in other words, what made it poetic." (Pomorska 1968, 241f, und vor ihr ähnlich Močul'skij 1925).

- 8 Livingstone (1964, 259), Layton (1978, 165), Jackson (1978, 185, 195) u.v.a.
- 9 Pasternak hat möglicherweise den nichtrussischen Namen Ljuvers gewählt, um die patrilineare Filiation stärker herauszuarbeiten. Denn das diversifizierte russische Namenssystem gebraucht den Nachnamen eher als Familienstammnamen, der weiblich und männlich variiert werden kann, und weniger als Vatersnamen, da dieser von dem individuell auf den Vater bezogenen Patronym repräsentiert wird, während es im belgischen System kein Patronym gibt und daher der Familienname eins-zu-eins dem Vatersnamen äquivalent ist.
- 10 Andere Figuren betreffend in Il7, mit unvermittelten Perspektivenwechseln und starkem Verfremdungseffekt. Ženja beobachtet zunächst ihren Bruder, dann schreibt sie für eine Hausangestellte einen Brief an deren Verwandtschaft:
 Это прошел к себе Сережа. Он был превосходен сегодня; сестра любила, когда друг Ахмедьяновых становился мальчиком [...].
 [...]
 Письмо извещало, что она "дононь не была недотыкой, и чтоб, как и допреж, просили, чего надоть"; а когда милая сестрица, увещанная поклонами и заверениями в памяти, пошла по родне распределять их поименно, Ульяша, оказавшаяся на этот раз Ульяной, поблагодарила барышню [...]. (DL: 95)
- 11 Der eigentliche, 'richtige' ist der metonymische des Freundes Dickich (von *dikij*, wild); er würde ihn bezeichnen als denjenigen, der durch das wildgewordene Pferd umkommen wird. Zur "umgekehrten Attributierung" der Namen - Vorausdeutung auf Cvetkovs Tod durch das wildgewordene Pferd - vgl. Jackson (1978, 199f).
- 12 Wie sehr Pasternaks Namenskonzeption mit seiner Metonymik zusammenhängt, läßt sich anhand zweier Fälle von merkwürdigem Namensgebrauch erschließen, die Parallelen zu dem von Jakobson (1956) berichteten Fall von Vornamen/Vatersnamen-Differenzierung (Gleb Ivanovič) aufweisen, einem Fall von Persönlichkeitsspaltung, den er als "Similaritätsstörung" mit "Hang zur Metonymie" analysiert (172). Pasternak trennt in gleicher Weise die persönliche von der künstlerischen Existenz. In einem Brief an Brjusov schreibt er über seine Verbundenheit zu ihm: "[...] поток этой благодарности, всплывающей при всякой моей мысли о Вас, направлен столько же к Валерию Яковлевичу, сколько и к Брюсову, к поэтической силе высокой (по размерам и по степени) заразительности, к родной, и вместе с тем, - старшей стихии [...]." (B:246). Noch extremer drückt er die Differenz in einem Brief an Mandel'stam aus in einer Bemerkung über dessen gerade erschienenen Gedichtband *Stichotvorenija*: "Дорогой Осип Емильевич! Вчера достал Вашу книгу. Какой Вы счастливый,

как можете гордиться соименничеством с автором: ничего равного или подобного ей не знаю!" (24.9.1928, D:305, auch A:240).

- 13 Vgl. besonders die illusionistische Lichtprojektion in Szene 119, Phantasma seines Todes.
- 14 Weber (1978) kommentiert dieses von Lacan in *Das Drängen des Buchstabens* entwickelte Konzept wie folgt:
 "Das Begehren also ist nicht nur die Differenz zwischen besonderer Bedürfnisbefriedigung und unbedingtem Liebesanspruch, sondern noch mehr: es ist die Differenz schlechthin, 'das Phänomen ihrer Spaltung selbst'. Das Begehren ist die absolute Bedingung, sofern es eine Bewegung der differentiellen Verweisung bezeichnet, die immer auf dem anderen - auf der Differenz - beruht [...]; das 'Objekt' des Begehrens, Signifikant eines anderen Begehrens, des Begehrens des Anderen, weist also auf seine Bedingung und immer über sie hinaus [...]." (Weber 1978, 113) "Aber indem das Begehren auf etwas anderes zielt, das seinerseits nie einfach sich selbst als identischem Objekt gleich sein kann, ist es nicht nur das Begehren des anderen, sondern 'Begehren des Begehren des anderen', Begehren eines Signifikanten, der sich als der Signifikant eines anderen Begehrens bestimmt." (ebd. 105)
- 15 Repräsentativ dafür die Interpretation dieser Kontiguität durch Björling (1982, 147). Vgl. weiter dazu Anm. 18.
- 16 Auf die übersinnlichen intuitiven Fähigkeiten, die Ženja kompensierend entwickelt, geht ausführlich Jackson (1978, 185-230: "*Detstvo Ljuvers*: metaphysical mysteries", 204: "metaphysical socialisation") ein. Jacksons Beobachtungen, die sie in einer okkasionell-unverbindlichen Terminologie vorstellt, die außerhalb eines systematischen methodischen Ansatzes bleibt und ziemlich unabgesichert erscheint, könnte man konsequent psychoanalytisch fundieren. Ihre Beispiele von *synchronicity on the subtle level* wie auch *on the transcendent level* etwa wären in der Regel als Indizien von Verdrängung bzw. Wiederkehr des Verdrängten zu lesen.
- 17 Jackson (1978, 220) sieht einen Zusammenhang zwischen Ženjas Masernkrankheit und der Fehlgeburt der Mutter und diagnostiziert infolgedessen eine Hellsicht Pasternaks, Vorausahnung der medizinischen Entdeckung "that measles will cause births defects in the fetus of a pregnant woman". Diese Entdeckung bezieht sich aber nicht auf Masern, sondern auf Röteln, und Jackson ist hier aufgrund der englischen Bezeichnungen einer Verwechslung anheimgefallen: in DL sind nur Masern gemeint (*kor'*, engl. *measles*) und eben nicht Röteln (*krasnucha*, engl. *German measles*).
- 18 "We might say of *Detstvo Ljuvers* that the entire story consists in Ženja's achievement in learning, on her own, to understand the words *Mama beremenna*. For to be able to say these words, Ženja must penetrate the meaning of 'pregnancy', not only the word, but also the reality. And in order to understand the reality she has first to feel herself as a woman." (Björling

1982, 144) Im Lichte der psychoanalytischen Theorie ergibt sich darüberhinausgehend, daß Ženja, um die Bedeutung von Schwangerschaft und Frauen sein durchdringen (penetrate) zu können, die Penetration phantasieren muß.

- 19 Pasternaks Konzeptualisierung der poetischen Inspiration als Empfängnis des 'erogenen' Ohrs (das psychoanalytisch als Genitalmetapher interpretierbar ist, vgl. zu diesem erotischen Bild bei Puškin: Cooke 1989) geht m.E. auf die auditiv konzeptualisierte romantische Inspirationsvorstellung zurück. Die Ohr-Metapher taucht auch in jener eindeutig romantisch geprägten Bestimmung des "Gipfel des Ästhetischen" durch Kierkegaard auf, deren Affinität zu Pasternaks Konzeption eines Aktivität-Passivität-Zirkels P.A. Jensen während der Psychopoetik-Tagung aufgezeigt hat: "Hier bin ich auf dem Gipfel des Ästhetischen. [...] - wer so im tiefsten Sinne sich zugleich als dichtend und gedichtet empfindet, das ursprüngliche Pathos der Erwidern hat und in dem Augenblick, da er sich als gedichtet empfindet, das jeglichen Laut auffangende erotische Ohr hat, er und erst er hat das Höchste in der Ästhetik verwirklicht." (*Entweder-Oder*, 2. Teil, 145f).
- 20 Darauf, daß sich die Labyrinth-Metaphorik gerade im Kontext des hier gewählten poststrukturalistischen Ansatzes weiter interpretieren ließe (Konzeption eines labyrinthischen Hörens, das dem Flottieren der Signifikanten entspricht: kein fester Ort, an dem sie dingfest gemacht werden können, usw.), hat mich Wolfgang Beilenhoff hingewiesen.
- 21 Vgl. Smirnov (1978) zur Zufallskonzeption Pasternaks (hier bes. S.226).
- 22 "Женя, говори всю правду - будет хуже! - что ты делала... - с пудреницей, хотела, вероятно, сказать госпожа Люверс, но сказала - с этой вещью, - схватила эту вещь и взмахнула ею в воздухе." (DL:62).
- 23 *Des Chinoises* (1974), deutsch *Die Chinesin* (1982), vgl. vor allem das Schlußkapitel "Auf unserer Seite", S. 229-272.
- 24 Diese Szene mit ihren unübersehbaren Sexualkonnotationen führt ein rollenvertauschendes Handlungsmuster vor, das sich zwischen einer Frauengruppe und einer Gruppe von wie Frauen aussehenden chinesischen Männern abspielt:
 Китайцы [...] были в синем и походили на баб в штанах. Непокрытые головы кончались у них узелком на темени и казались скрученными из носовых платков. [...] Изгибность их движений подчеркивалась тем в особенности, что по всему телу, с ворота по самые щиколки, они были одеты во что-то одно, как акробаты. В этом не было ничего страшного, женщины не побежали прочь, а стали и сами, смеясь. (DL:81).
 Da die Frauen sich offenbar nicht weiblich zurückhaltend verhalten, schätzt der Kutscher den Anblick als unpassend für ein Mädchen ein, das seine Rolle gerade erst lernen soll: "хитрый татарин, стрелю вынесший барышню от зазорного зрелища [...]." (DL:82).

- 25 Vgl. dagegen das platonische Modell und das gnostische (Fall der Sophia).
- 26 Mit demselben Ausdruck ("sidev paroj", 82) wird Ženjas und Lizas Verhältnis eingeführt, das - als lesbisches - ebenfalls zum androgynen Modell (der platonischen Variante) gehört.
- 27 "'Svoe' i 'čuzoe' slovo v *Detstve Ljuvers* dano diffuzno", schreibt Flejšman (1977, 26), und im selben Kontext spricht er von "inkarnacija" des Personentexts in den Erzählertext (ebd.27), eine Formulierung, die man wörtlich nehmen kann, vgl. dazu unten zur narrativen Struktur von DL.
- 28 Kristeva stellt fest, "daß auf der Ebene des Sprechens die prä-ödispale Phase intensiven Echolalien entspricht, was mit den Rhythmen anfängt und über die Intonationen schließlich zur Erfassung der phonologisch-syntaktischen Struktur des Satzes führt" (1982, 256).
- 29 Den Hinweis auf die reziproke Allegorie-Struktur des Textes verdanke ich Renate Lachmann; ebenso rief sie mir die Etymologie des Vornamens Evgenija - Eugenia - ins Bewußtsein.
- 30 Vgl. dieses Wortspiel in R.Lachmanns Ausführungen zum Zusammenspiel von Materie und Zeichen, *soma-sema* bei Bachtin (1990, 241f).
- 31 z.B.: "Всем этим увлекалась и сестра, но по-своему, без мальчишеской систематичности, которая отличала увлечения брата." (DL:66)
- 32 Björling (1982, 151f) behandelt die Frage der Affinität zwischen maskulinem Erzähler und Heldin als den entscheidenden Unterschied zur Tradition des Kindheitsromans in der russischen Literatur, was natürlich ebenso für die nichtrussische Traditionslinie gelten würde.
- 33 Pasternak deutet in diesem Brief an, daß seine Gefühle "ganz und gar in den Bereich Freuds" fallen ("oni celikom podvedomstvenny Frejdu"). Einen Vers von Johannes R.Becher "Ich fühle mich und weiblich..." anführend, spricht er von einem "Abgrund weiblicher Züge" in sich, davon, daß er in der Nähe des sehr männlich wirkenden N.Tichonov eigene "Absonderlichkeiten" fühlt, "die Stärke der Jungfräulichkeit, die sogar noch die Stufe dessen überschreitet, was man Weiblichkeit nennen kann". (F:217f). Russisch: "Во мне пропасть женских черт." - "мои особенности достигают силы девичества превосходя даже степени того, что можно назвать женскостью ..." (G:173f).
- 34 Im Sujet von DL wird das Todestrauma in eine phantastische Ambivalenz umgesetzt: Der *postoronnij* ist tot und zugleich in Ženjas Imagination nicht tot. Daß der Fremde seinen Animus verkörpert, ist wohl der Grund dafür, daß Pasternak Ženja wünschen läßt, nicht er sei es, der zu Tode getrampelt wurde. Deshalb auch taucht hier zum anderen Mal das Motiv des Glücks auf: "Какое счастье, что она его узнала! Ей смутно думалось, что не попадись он

ей на глаза за весь этот срок, она теперь, после докторовых слов, непременно бы решила, что у театра задавлен хромой." (DL:106)

- 35 Während im lyrischen Text, wie Pratt (1989) zeigt, die Anima-Animus-Konstellation einfach über "gender shift" als gegengeschlechtliche Besetzung des lyrischen Ich funktionieren kann (sofern man dieses mit dem Autor-Ich äquivalent setzt), ist die Sache in der Erzählung der 3. Person mit ihrer weniger eindeutig auf den Autor beziehbaren Figurenkonstellation komplizierter. Hier muß man auf die Inszenierung der Figurenhierarchie achten, auf den Status von (gegengeschlechtlich besetzter) 'Hauptfigur' bzw. (gleichgeschlechtlicher) 'Nebenfigur', der auf subtileren Sujet- und Narrationsstrukturen in quantitativer wie qualitativer Hinsicht beruht (Sujetrelevanz, point of view, Bewußtseinsdarstellung etc.).
- 36 Beispielsweise charakterisiert er sie in einem Brief vom 31.7.1926, indem er umgekehrte Geschlechtsstereotypen verwendet: das Weibliche assoziiert er mit Kühle und Kraft, das Männliche mit Zärtlichkeit. "[...] da spürte ich [...] die ganze haarsträubende Kühle Deiner fraulichen Walkürennähe, das ganze reine sich aus den Augen verlierende Echo meiner Zärtlichkeit Deiner Kraft gegenüber." (F:226) (Russisch: "холод твоей женской валькирической смежности, весь чистый теряющийся из глаз раскат моей нежности к твоей силе.", G:180)
- 37 Exemplarisch könnte hier ein Text wie *Mon frère féminin. Lettres à l' Amazone* (postum publ. 1979) genannt werden. Zu Androgynie-Strukturen in Cvetaevas Werk vgl. Gove (1977) und Kroth (1979). - Eine Parallelfigur aus dem Symbolismus wäre die (hermaphroditische?) Zinaida Gippius, Exponentin des symbolistischen Künstler-Androgyn-Mythos.
- 38 Zum Beginn im Jahre 1918 vgl. Barnes (1989, 269). Nach den Versuchen im Jahr 1926 verschwindet dieser Prosatext in der Versenkung, macht anderen Platz, und Anfang der 30er Jahre verbrennt Pasternak sein Manuskript (vgl. E. Pasternak 1989).
- 39 Cvetaeva erinnert sich 1922 in einem Brief an Pasternak: "Когда-то (в 1918 г., весной) мы с Вами сидели рядом за ужином у Цетлинов. Вы сказали: 'Я хочу написать большой роман: с любовью, с героиней - как Бальзак'." (Cvetaeva 1972, 266).
- 40 Wie der Figurenname Cvetkov den Dichterin-Namen Cvetaeva verbirgt, so könnte - nach einem ergänzenden Vorschlag I. Smirnovs - der Figurenname *Achmedjanov* als Anagramm von *Achmatova* gelesen werden, einer ebenfalls 'männlich' charakterisierten Dichterin. Betrachtete man die Namenspoetik in DL überhaupt unter der Geschlechtertausch-Hypothese, ergäbe sich, daß männliche Figuren weibliche Personen verschlüsselt verträten. *Dikich* - im russischen Namenssystem ein ebenfalls androgyner Name mit Nullsuffix wie Ljuvers - könnte, so Smirnovs weitere Spekulation, anagrammatisch als "ich-dick" (=schwanger) interpretiert werden, und die ganze Konstellation könnte

auf Pasternaks eigenes Lehrer-Schülerin-Verhältnis im Ural bezogen werden (das er bekanntlich in anderen Prosatexten deutlicher autobiographisch verarbeitete). Die primäre Semantik des Namens Dikich bezieht sich ja auch auf die Lehrsituation, denn bezeichnenderweise ist Dikich der Lehrer, der Ženja nicht aus dem *dikoe detstvo* herausführen kann.

- 41 Markante Akte der Kanonisierung waren ein Artikel Annenskij's *O sovremennom lirizme: Oně* (Apollon 1909) und Brjusovs Artikelsammlung *Ženščiny-poěty* 1912 (bemerkenswerterweise enthält der sowjetische-Nachdruck von Annenskij's Artikel - *Kniga otraženij*, 1979, Reihe *Literaturnye pamjatniki* - nur den ersten Teil, der männlichen Autoren gewidmet ist, nicht aber den zweiten, der die weiblichen Autorinnen behandelt). Zur Problematik eines Kontinuums weiblichen Schreibens in der russischen Literatur und einer Tradition, in die sich Schriftstellerinnen einschreiben können, vgl. Rosenthal (1990).
- 42 Die seit Lacan (1973) geführte Diskussion um den Ort der Frau im Diskurs resümiert und pointiert Seifert (1987, 173ff).
- 43 Das weibliche Briefe-Schreiben wird neben die weibliche Handarbeit gerückt ("Писавшая заслоняла письмо [...]. На столе попеременно с рукодельем была разложена вскрытая почта.", 151), und nur das männliche Schreiben bedeutet ein wirklich schöpferisches: als synkretistischer Diskurs verschiedener Gattungen äußert sich der kreative Akt des angehenden Schriftstellers, als Improvisation - d.h. in einer in der Ästhetik Pasternaks axiologisch hoch rangierenden Form.
 Eine andere - die weibliche Aktivität gleich mit der männlichen bewertende - Interpretation wird interessanterweise allenfalls durch eine dekonstruktive Lektüre nahegelegt, die die rhetorische Verfaßtheit des Textes mit seiner thematischen Darstellung zusammen- und gegenliest. Denn das strukturierende poetische Prinzip ist in beiden Fällen, im männlichen wie im weiblichen, das kunstvolle Verfahren des *pletenie sloves* (vgl. dazu meine Arbeit über Gewebemetaphorik), nämlich die Häufung von Lexemen aus dem semantischen Feld *schreiben* und die auffallende lautmimetische Gestaltung mittels der Phoneme *p/s* für die Schreibhandlung *pisat'* (optisch augenfällig demonstriert in der Zitierung Greber 1989, 228f). Auf diesem Hintergrund erscheint auch Briefeschreiben/Handarbeit (Web- oder Flechtarbeit?) als Verfertigung kunstvoller Textur. Berücksichtigt man aber noch die narrative Struktur, kippt das Geschlechterverhältnis wieder, denn da es sich nicht um reinen Personentext handelt, sondern um Interferenzen von Personen- und Erzählertext, ist klar, daß diese Passagen nicht der jeweiligen Figur allein zugeschrieben werden können, sondern wiederum auch als Produkte des (männlichen) Erzählers aufzufassen sind, der die Funktion des Textwebers innehat.
- 44 Damit entwende ich einen Begriff, den Cvetaeva in ihrem ersten brillanten Pasternak-Essay über Pasternaks Gedichtband *Sestra moja, žizn'*, der gleichzeitig mit DL erschienen war, kryptisch auf Pasternak angewandt hat:

Svetovoj liven'. Poëzija Večnoj Mužestvennosti. Der schillernde Begriff scheint eine Unio von Männlichem und Weiblichem zu implizieren, da er die *večnaja ženstvennost'* subtextuell mitzudenken zwingt. Außer im Untertitel kommt er nur an einer Stelle vor, ohne aber mit der Geschlechterproblematik verbunden zu werden (Cvetaeva 1922, 138).

- 45 Die Psychologie der Androgynität im Entwurf eines gegengeschlechtlichen Verhältnisses Autor/Figur läßt sich auf zwei Weisen begreifen - einmal als Ausgrenzung des Weiblichen aus einer ambivalent-androgynen Psyche (wie im Fall Pasternak), zum andern als Phantasierung, Simulierung von Weiblichkeit durch eine männlich gepolte Psyche. Der letztere Fall ist bereits in der antiken Geschlechtertausch-Literatur am speziellen Fall des Mimesis-Konzepts von Aristophanes (eben jenem, dem Platon in *Symposion* des Androgynen-Mythos in den Mund legt) zu studieren, bloßgelegt in *Die Thesmophoriazusen* im Kommentar des weiblich verkleideten Dichters Agathon, der den Transvestismus zum mimetischen Studium seiner Materie nutzt: "Ein Mann der Dichtkunst muß in Art und Sitte Sich nach dem Stoff, den er behandelt, richten: So, wenn man Weiberdramen dichtet, Muß auch den Körper Weiblichkeit umkleiden. [...] Nur solches, was uns fehlt, Erstreben wir nachahmend uns zu schaffen." (S.424. Zum Androgynie-Motiv bei Aristophanes: Zeitlin 1982, hier S.138).
- 46 In ihrem satirischen Artikel über die männliche Usurpation eines weiblichen Akts ("Men who give birth") faßt Heldt (1989) einige Ergebnisse ihrer größeren Arbeit inbezug auf Schilderungen des Geburtsvorgangs zusammen und kommentiert noch einmal *Doktor Živago* (165ff): "[...] when Zhivago is allowed to see his wife *on condition that she does not see him*. Here the voyeuristic act is instantly transformed into metaphor. Tonia indeed becomes the writer's ultimate metaphor, a writing desk!" (166) Die Fragestellung von Heldt betrifft jedoch weniger die Kreativitätskonzeption, sondern (im Rahmen eines konkret auf gesellschaftliche Wirklichkeit bezogenen Frauenforschungsansatzes) die Authentizität der Frauenbilder männlicher Autoren und deren soziokulturelle Relevanz.
- 47 Diese könnte man mit Bouchard (1989) als "les androgynophiles" bezeichnen, oder als AnhängerInnen einer "négandrogynie", so sein Neologismus im Schlußplädoyer für eine egalitäre Androgyniekonzeption, die die Geschlechterdichotomie so vollkommen ablöst, daß sie als abwesend gedacht werden kann. (Daß sie in diesem Signifikanten allerdings genauso noch anwesend ist wie in dem Begriff "Androgynie", den Bouchard S.630 eben dafür kritisiert, scheint er zu übersehen.) In dieser Arbeit wird der Versuch gemacht, Androgynitätskonzeptionen systematisch zu klassifizieren (in ein Schema von potentiell 56 Varianten, von denen in der Forschungsliteratur nur 11 Formen konkret besetzt sind), je nachdem, ob Androgynie verstanden wird als bezogen auf Individuum oder Gesellschaft, als Ideal formuliert ist oder nicht, mit positiver Charakteristik versehen ist oder nicht, und ob sie als Phänomen der Biologie, der Psyche und/oder des Verhaltens aufgefaßt wird. Bouchard faßt die verschiedenen Diskussionen um Androgynie unter sechs Aspekten

kurz zusammen: *L'androgynie comme 1) apologie de l'hétéro-sexualité, 2) facteur d'uniformisation, 3) contrainte normative, 4) andro-centrisme, 5) perpétuation des stéréotypes, 6) apolitisme.*

48 Vgl. seine einschlägigen Briefe (oben Anm. 33, und weiter dazu Greber 1989, 51f).

49 Nach Marina Cvetaeva: Angela Livingstone, Susan Layton, Jane Gary Harris, Carol Ann Jackson, Fiona Björling, Erika Greber, Lena Szilárd, Katalin Seke; nach Roman Jakobson: Elliott Mossman, Lazar' Flejšman.

50 Brief an Ol'ga Frejdenberg vom 30. Juni 1912 aus Marburg (H:97).

51 Brief vom 8. Juli 1912 aus Marburg an den Freund A.S.Štich (H:114).

52 Vgl. Pasternaks Brief an Frejdenberg 1910:

"Мне совсем нетерпимо, когда я вспоминаю о том, что подавленный этой посвященностью, принадлежностью к жизни, приходящей за высшей темой, своеобразно посвященной городу и природе всему, я в этом чувстве также женственен, т.е. зависим, как и ты; и что ты в нем также деятельна, сознательна и лирически-мужественна, как я. (C:15; dt. Ausg.154)

Bezeichnenderweise bestimmte Pasternak hier das Weibliche in sozialen Kategorien und das Männliche in poetischen ("liričeski"), womit das männlich akzentuierte androgyne Kreativitätskonzept des Autors vorgezeichnet ist.

Ergänzend ein Hinweis von J.R.Döring-Smirnov, daß Frejdenberg ihrerseits die Idee der Androgynie in ihrer Forschung zur Poetik des Mythos im metamorphotischen mythischen Denken verfolgte.

53 Brief vom 8. Juli 1912 aus Marburg an den Freund A.S.Štich (H:114). Vgl. weiter das Vorwort von S.Dorzweiler zu den Marburger Briefen (H:20f) sowie die Ausführungen von Boris Gasparov zu Frejdenberg und Pasternak auf der Psychopoetik-Tagung.

54 Mit dieser Akzentuierung der Autonomie des Textes nähere ich mich gerne der nicht-teleologischen Position an, die Rainer Grübel bei der Diskussion im Rahmen der Psychopoetik-Tagung meiner skeptischen Lektüre ex posteriori entgegengesetzt hat.

L i t e r a t u r

1. Primärliteratur B.Pasternak

1.1. Prosa

- DL* *Detstvo Ljuvers*, Boris Pasternak, *Vozdušnye puti. Proza raznych let*, Moskva 1982, 56-108.
- Pov* *Povest'*, ebd., 136-190.
- OG* *Ochrannaja gramota*, ebd., 191-284.
- AvtO* *Avtobiografičeskij očerk*, ebd., 413-469.
- Opyty* *Iz rannich prozaičeskich opytov B.Pasternaka* (publ. E.V.Pasternak), *Pamjatniki kul'tury, otkrytija, nachodki*, Moskva 1976, 106-118.
- DL/Frag* *Sem' fragmentov iz "Detstva Ljuvers"*, postum publ., L.Flejšman, *Stat'i o Pasternake*, Bremen 1977, 118-129.
- DŽ* *Doktor Živago*, Paris 1959.

1.2. Briefe per Buchstaben zitiert nach folgender Zuordnung:

- A* *Pis'ma B.L.Pasternaka O.E. i N.Ja. Mandel'stam* (publ. N.A.Struve), *Vestnik russkogo studentčeskogo christianskogo dviženija* 1972, Nos.104-105, 229-248.
- B* *Pasternak i Brjusov. K istorii otnošenij* (publ. E.V.Pasternak), *Rossija/Russia*, 3.1977, 239-65.
- C* *Boris Pasternak, Perepiska s Ol'goj Frejdenberg*, ed. E.Mossman, New York, London 1981.
- D* *Zametki o peresečenii biografii Osipa Mandel'stama i Borisa Pasternaka* [anon.publ.Briefe], *Pamjat'*, 4.1981, 282-337.
- E* *Boris Pasternak: Iz perepiski s pisateljam* (publ. E.B. und E.V.Pasternak), *Literaturnoe nasledstvo*, 93, Moskva 1983, 649-739.
- F* *Rainer Maria Rilke. Marina Zwetajewa. Boris Pasternak. Briefwechsel*, eds. Jewg.Pasternak, Jel.Pasternak, K.M. Azadovskij, Frankfurt/M. 1983.
- G* *Rajner Marija Ril'ke. Boris Pasternak. Marina Cvetaeva. Pis'ma 1926 goda*, eds. Evg.Pasternak, El.Pasternak, K.M. Azadovskij, Moskva 1990.
- H* *Boris Pasternak. Sommer 1912. Briefe aus Marburg*, ed. u. üb. S. Dorzweiler, Marburg 1990.

2. Sekundärliteratur

- Amrain, S. 1985. "Der Androgyn. Das poetische Geschlecht und sein Aktus", R.Berger u.a. (eds.), *Frauen-Weiblichkeit - Schrift*, Berlin, 119-29.

- Aristophanes. *Die Thesmophoriazusen*, in: *Antike Komödien. Aristophanes*, ed. H.-J. Newiger, München 1983.
- Aucouturier, M. 1970. "The Metonymous Hero or the Beginnings of Pasternak the Novelist", *Books Abroad*, 44.2, 222-27.
- Barnes, Ch. 1989. *Boris Pasternak. A Literary Biography, Vol. 1: 1890-1928*, Cambridge etc.
- Björling, F. 1982. "Child Perspective: Tradition and Experiment. An Analysis of 'Detstvo Ljuvers' by Boris Pasternak", N.A. Nilsson (ed.), *Studies in 20th Century Russian Prose*, Stockholm, 130-55.
- Bloom, H. 1973. *The Anxiety of Influence*, Oxford.
- Bock, U. 1988. *Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie*, Weinheim-Basel.
- Bouchard, G. 1989. "Cinquante-six conceptions de l'androgynie", *Dialogue*, 28, 609-636.
- Cooke, L.B. 1989. "Puškin and the Pleasure of Text: Anal and Erotic Images of Creativity", D. Rancour-Lafférière (ed.), *Russian Literature and Psychoanalysis*, Amsterdam, 193-224.
- Curtius, E.R. 1984. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948; zit. nach 10. Aufl. 1984.
- Cvetaeva, M. 1922. "Svetovoj liven'. Poëzija večnoj mužestvennosti" (1922), M.Cv., *Izbrannaja proza v dvuch tomach 1917-1934*, New York 1979, Bd.1, 135-48.
- Cvetaeva, M. 1933. "Épos i lirika sovremennoj Rossii - Vladimir Majakovskij i Boris Pasternak" (1933), *ebd.*, Bd.2, 7-26.
- Cvetaeva, M. 1972. *Neizdannye pis'ma*, Paris.
- Cvetaeva, M. 1978. *Mon frère féminin. Lettres à l'Amazone*, Paris. Dt.: *Mein weiblicher Bruder. Briefe an die Amazone*, München 1985.
- Döring-Smirnov, J.R. 1984. "Ein karnevaleskes Spiel mit fremden Texten. Zur Interpretation von B. Pasternaks Poem 'Vakchanalija'", J.R.D.-Sm./P. Rehder/ W. Schmid (eds.), *Text. Symbol. Weltmodell: Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*, München, 59-80.

- Enzensberger, Ch. 1962. *Sonett und Poetik. Die Aussagen der elisabethanischen Sonettzyklen über das Dichten im Vergleich mit der zeitgenössischen Dichtungslehre*. Diss. München.
- Flejšman, L. 1977. "K charakteristike rannego Pasternaka" (1975) und "Avtobiografičeskoe i 'Avgust' Pasternaka", L.F., *Stat'i o Pasternake*, Bremen, 4-61 und 102-113.
- Flejšman, L. 1979. "Problems in the Poetics of Pasternak", *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 4, 43-61.
- Flejšman, L. 1981. *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, München.
- Gellerštejn, S.G. 1979. "Boris Pasternak o predmete i metode psichologii", *Slavica Hierosolymitana*, 4, 274-85.
- Gove, A.F. 1977. "The Feminine Stereotype and Beyond: Role Conflict and Resolution in the Poetics of Marina Cvetaeva", *Slavic Review*, 36, 231-55.
- Greber, E. 1984. "Pasternak's 'Detstvo Lyuvers' and Dostoevsky's 'Netochka Nezvanova': An Intertextual Approach" (Beitrag zum Internationalen Symposium "Boris Pasternak and His Times", Jerusalem 19.-24. Mai 1984), *Irish Slavonic Studies*, 1988.9, 62-79.
- Greber, E. 1989. *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks*. München.
- Greber, E. 1990. "Metapoesie und Gewebemetaphorik in der Dichtung Aleksandr Bloks" (Vortrag auf dem V. Deutschen Slavistentag, Berlin, Oktober 1990).
- Harris, D. A. 1974. "Androgyny: The Sexist Myth in Disguise", *Women's Studies*, 2, 171-184.
- Harris, J.G. 1974. "Pasternaks Vision of Life: The History of a Feminine Image", *Russian Literature Triquarterly*, 9, 389-422.
- Heldt, B. 1987. *Terrible Perfection. Women and Russian Literature*, Bloomington-Indianapolis.
- Heldt, B. 1989. "Men Who Give Birth: A Feminist Perspective on Russian Literature", C.Kelly, M.Makin, D.Shepherd (eds.), *Discontinuous Discourses in Modern Russian Literature*, Houndmills-London, 157-167.

- Jackson, C.A. 1978. "Coincidence and Eternity in the Early Stories", dies., *Teleological Coincidence and Eternity in Pasternak's Prose*, Diss. New York, 164-269.
- Jakobson, R. 1935. "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak" (1935), R.J., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, eds. E.Holenstein/T.Schelbert, Frankfurt/M. 1979, 192-211.
- Jakobson, R. 1956. "Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik" (1956), A.Haverkamp (ed.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, 163-74.
- Jakobson, R. 1957. "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb" (1957), R.J., *Selected Writings II*, The Hague 1971, 130-47.
- Jakobson, R. 1970. "Unbewußte sprachliche Gestaltung in der Dichtung" (1970/71), R.J., *Poetik*, 311-27.
- Johnson, B. 1987. "Metaphor, Metonymy, and Voice in 'Their Eyes Were Watching God'", B.J., *A World of Difference*, Baltimore-London, 155-71.
- Kierkegaard, S. 1957. *Entweder-Oder*, S.K., *Gesammelte Werke*, Düsseldorf 1956ff.
- Kris, E. 1977. *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. (amer.Orig. New York 1952)
- Kristeva, J. 1976. *Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China*, Frankfurt/M.-Berlin-Wien. (frz. Original: *Des Chinoises*, 1974)
- Kristeva, J. 1978. *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/M. (frz. Original 1974)
- Kroth, A.M. 1979. "Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision", *Slavic Review*, 4, 563-582.
- Lacan, J. 1949. "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion" (1949), J.L., *Schriften I*, Olten 1975, 61-70.
- Lacan, J. 1957. "Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud" (1957), A.Haverkamp (ed.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, 175-215; bzw. J.L., *Schriften II*, Olten 1975, 15-59.
- Lacan, J. 1973. "La femme n'existe pas" (1973), *Alternative*, 19. 1976, No. 108/109, 160-63.

- Layton, S. 1978. "Poetic Vision in Pasternak's 'The Childhood of Luvers'", *Slavic and East European Journal*, 22, 163-74.
- Livingstone, A. 1963. "'The Childhood of Luvers': An Early Story of Pasternak's", *Southern Review*, 1, 74-84.
- Livingstone, A. 1964. "Pasternak's Early Prose", *AUMLA. Journal of the Australasian Universities' Language and Literature Association*, 22, 249-67.
- Lurker, M. 1987. *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München 1973; zit. nach 3. erw. Aufl. 1987.
- Match, O. 1979. "Androgyny and the Russian Silver Age", *Pacific Coast Philology*, 14, 42-50.
- Match, O. 1990. "Voyeurism in 'Doktor Živago'" (Paper delivered at the International Pasternak Centennial Conference in Oxford, July 1990).
- Močul'skij, K. 1925. "Proza Pasternaka", *Zveno* (Paris), 125, 2.
- X Mossmann, E. 1968. *The Prose of the Poet Pasternak*, Diss. Princeton Univ. (darin Kap.4: The Early Prose, 120-55)
- Nestvold-Mack, R. 1990. *Grenzüberschreitungen. Die fiktionale weibliche Perspektive in der Literatur*, Erlangen.
- Pasternak, E. 1989. *Boris Pasternak. Materialy dlja biografii*, Moskva.
- Pratt, S. 1989. "The Obverse of Self: Gender Shifts in Poems by Tjutčev and Axmatova", D.Rancour-Lafferiére (ed.), *Russian Literature and Psychoanalysis*, Amsterdam, 225-244.
- Rosenthal, B.G. 1990. "The 'Silver Age': Highpoint for Women?", Vortrag IVth ICSEES World Congress, Harrogate, Juli 1990, Ms.
- Sas, S. 1962. *Der Hinkende als Symbol*, Zürich-Stuttgart.
- Schwab, G. 1982. "Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache", R.Lachmann (ed.), *Dialogizität*, München, 63-84.
- Seifert, E. 1987. *'Was will das Weib?' Zu Begehren und Lust bei Freud und Lacan*, Weinheim, Berlin.

- Seke, K. 1988. "'Nazyvanie' i 'naimenovanie' v 'Detstve Ljuvers' B.Pasternaka", *Dissertationes Slavicae. Acta Universitatis Szegediensis*, XIX, Szeged, 29-37.
- Smimov, I.P. 1972. "Pričinno-sledstvennyye struktury poétičeskich proizvedenij", V.V. Vinogradov (red.), *Issledovanija po poétike i stilistike*, Leningrad, 212-47.
- Szilárd, L. 1986. "'Dzieciństwo Luwers' - Laboratorium nowej powieści", *Literatura nāwiecie*, Warszawa, 3 (176), 115-34.
- Weber, S.M. 1978. *Rückkehr zu Freud*, Berlin-Frankfurt-Wien.
- Weigel, S. 1986. "'Das Weibliche als Metapher des Metonymischen'. Kritische Überlegungen zur Konstitution des Weiblichen als Verfahren oder Schreibweise", I.Stephan / C.Pietzker (eds.), *Frauensprache - Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*, Tübingen, 108-18.
- Zeitlin, F.I. 1982. "Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' 'Thesmophoriazousae'", E.Abel (ed.), *Writing and Sexual Difference*, Brighton, 131-157.

[illegible]

1. What is the purpose of the document?
 2. What are the main findings of the study?
 3. What are the implications of the study?
 4. What are the limitations of the study?
 5. What are the conclusions of the study?

1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 26

— 227 —

— 10 —

— 11 —

1. **Introduction**
 2. **Background**
 3. **Methodology**
 4. **Results**
 5. **Conclusion**
 6. **References**
 7. **Appendix**
 8. **Index**
 9. **Table of Contents**
 10. **Figure 1**
 11. **Figure 2**
 12. **Figure 3**
 13. **Figure 4**
 14. **Figure 5**
 15. **Figure 6**
 16. **Figure 7**
 17. **Figure 8**
 18. **Figure 9**
 19. **Figure 10**
 20. **Figure 11**
 21. **Figure 12**
 22. **Figure 13**
 23. **Figure 14**
 24. **Figure 15**
 25. **Figure 16**
 26. **Figure 17**
 27. **Figure 18**
 28. **Figure 19**
 29. **Figure 20**
 30. **Figure 21**
 31. **Figure 22**
 32. **Figure 23**
 33. **Figure 24**
 34. **Figure 25**
 35. **Figure 26**
 36. **Figure 27**
 37. **Figure 28**
 38. **Figure 29**
 39. **Figure 30**
 40. **Figure 31**
 41. **Figure 32**
 42. **Figure 33**
 43. **Figure 34**
 44. **Figure 35**
 45. **Figure 36**
 46. **Figure 37**
 47. **Figure 38**
 48. **Figure 39**
 49. **Figure 40**
 50. **Figure 41**
 51. **Figure 42**
 52. **Figure 43**
 53. **Figure 44**
 54. **Figure 45**
 55. **Figure 46**
 56. **Figure 47**
 57. **Figure 48**
 58. **Figure 49**
 59. **Figure 50**
 60. **Figure 51**
 61. **Figure 52**
 62. **Figure 53**
 63. **Figure 54**
 64. **Figure 55**
 65. **Figure 56**
 66. **Figure 57**
 67. **Figure 58**
 68. **Figure 59**
 69. **Figure 60**
 70. **Figure 61**
 71. **Figure 62**
 72. **Figure 63**
 73. **Figure 64**
 74. **Figure 65**
 75. **Figure 66**
 76. **Figure 67**
 77. **Figure 68**
 78. **Figure 69**
 79. **Figure 70**
 80. **Figure 71**
 81. **Figure 72**
 82. **Figure 73**
 83. **Figure 74**
 84. **Figure 75**
 85. **Figure 76**
 86. **Figure 77**
 87. **Figure 78**
 88. **Figure 79**
 89. **Figure 80**
 90. **Figure 81**
 91. **Figure 82**
 92. **Figure 83**
 93. **Figure 84**
 94. **Figure 85**
 95. **Figure 86**
 96. **Figure 87**
 97. **Figure 88**
 98. **Figure 89**
 99. **Figure 90**
 100. **Figure 91**
 101. **Figure 92**
 102. **Figure 93**
 103. **Figure 94**
 104. **Figure 95**
 105. **Figure 96**
 106. **Figure 97**
 107. **Figure 98**
 108. **Figure 99**
 109. **Figure 100**
 110. **Figure 101**
 111. **Figure 102**
 112. **Figure 103**
 113. **Figure 104**
 114. **Figure 105**
 115. **Figure 106**
 116. **Figure 107**
 117. **Figure 108**
 118. **Figure 109**
 119. **Figure 110**
 120. **Figure 111**
 121. **Figure 112**
 122. **Figure 113**
 123. **Figure 114**
 124. **Figure 115**
 125. **Figure 116**
 126. **Figure 117**
 127. **Figure 118**
 128. **Figure 119**
 129. **Figure 120**
 130. **Figure 121**
 131. **Figure 122**
 132. **Figure 123**
 133. **Figure 124**
 134. **Figure 125**
 135. **Figure 126**
 136. **Figure 127**
 137. **Figure 128**
 138. **Figure 129**
 139. **Figure 130**
 140. **Figure 131**
 141. **Figure 132**
 142. **Figure 133**
 143. **Figure 134**
 144. **Figure 135**
 145. **Figure 136**
 146. **Figure 137**
 147. **Figure 138**
 148. **Figure 139**
 149. **Figure 140**
 150. **Figure 141**
 151. **Figure 142**
 152. **Figure 143**
 153. **Figure 144**
 154. **Figure 145**
 155. **Figure 146**
 156. **Figure 147**
 157. **Figure 148**
 158. **Figure 149**
 159. **Figure 150**
 160. **Figure 151**
 161. **Figure 152**
 162. **Figure 153**
 163. **Figure 154**
 164. **Figure 155**
 165. **Figure 156**
 166. **Figure 157**
 167. **Figure 158**
 168. **Figure 159**
 169. **Figure 160**
 170. **Figure 161**
 171. **Figure 162**
 172. **Figure 163**
 173. **Figure 164**
 174. **Figure 165**
 175. **Figure 166**
 176. **Figure 167**
 177. **Figure 168**
 178. **Figure 169**
 179. **Figure 170**
 180. **Figure 171**
 181. **Figure 172**
 182. **Figure 173**
 183. **Figure 174**
 184. **Figure 175**
 185. **Figure 176**
 186. **Figure 177**
 187. **Figure 178**
 188. **Figure 179**
 189. **Figure 180**
 190. **Figure 181**
 191. **Figure 182**
 192. **Figure 183**
 193. **Figure 184**
 194. **Figure 185**
 195. **Figure 186**
 196. **Figure 187**
 197. **Figure 188**
 198. **Figure 189**
 199. **Figure 190**
 200. **Figure 191**
 201. **Figure 192**
 202. **Figure 193**
 203. **Figure 194**
 204. **Figure 195**
 205. **Figure 196**
 206. **Figure 197**
 207. **Figure 198**
 208. **Figure 199**
 209. **Figure 200**
 210. **Figure 201**
 211. **Figure 202**
 212. **Figure 203**
 213. **Figure 204**
 214. **Figure 205**
 215. **Figure 206**
 216. **Figure 207**
 217. **Figure 208**

1. *Phragmites* spp. (Poaceae)

[illegible]

—

—

—

Peter Alberg Jensen

BORIS PASTERNAK ALS ÄSTHETIKER IM SINNE SØREN KIERKEGAARDS

Einleitung

Am Anfang seines Buches "Molodoj Tolstoj" betont Boris Ėjchenbaum den Unterschied zwischen Seele und Psyche eines Autors auf der einen Seite und, auf der anderen, deren sprachlicher Gestaltung. Das eine sei Gegenstand einer psychologischen Analyse, das andere - eben das Sprachliche - Gegenstand der literarischen Untersuchung. Nach Ėjchenbaum dürfen wir keinem Wort als direktem seelischen Ausdruck Glauben schenken, denn das Werk eines Autors ist nicht vom psychisch Gegebenen bestimmt, sondern von den Verfahren, mit denen der Autor sein Material sprachlich gestaltet.

Bekanntlich konzentriert sich Ėjchenbaum in seiner Untersuchung auf eine erfolgreiche literarische Analyse; eben die zeigt aber, daß hinter der Technik Tolstojs bestimmte Konstanten stecken. Denn die Weise, wie der junge Tolstoj in seinen Tagebüchern mit dem Material verfährt, erweist sich nach Ėjchenbaum als charakteristisch für sein späteres Schaffen, bis hin zum Spätwerk. Es liegt auf der Hand anzunehmen, daß solche Konstanten in der Verfahrensweise eines Autors doch gewisse psychologische Grundzüge implizieren oder im psychologischen Typ des Talents begründet sind, in der Weise, wie eine spezifische Begabung mit ihren Intentionen in einem gegebenen künstlerischen Medium zurechtkommt.

In dem Werk Boris Pasternaks haben wir offensichtlich mit einer solchen spezifischen Art der Begabung zu tun. Pasternak hat lange sein künstlerisches Medium gesucht. Man hat ihn zwar als avantgardistischen Dichter klassifiziert, obwohl er schon frühzeitig gegen die Avantgarde grundsätzlich polemisiert hatte. In Wirklichkeit ist er, eben so wie Marina Cvetaeva, zeitlebens abseits der neuen Gruppierungen gestanden. Pasternak hat vom Anfang an seinen eigenen Weg gehen wollen.

Dieser Weg wurde auf lange Dauer einerseits von der besonderen Begabung des Autors geprägt und andererseits von seiner Verzweiflung und von ständigen Versuchen, seine Art und Weise grundsätzlich zu ändern, um eben einen anderen Weg einzuschlagen. Pasternaks Biographie kommt als Spannung zum Vorschein zwischen einer eigenartigen Begabung und dem Wunsch ihres Inhabers, über sie hinaus an etwas anderes zu gelangen.

Eine jede biographische Darstellung Pasternaks müßte dieser Spannung auf den Grund gehen.¹ Die aktuelle Pasternak-Forschung verweist zu recht auf das Verhältnis des Dichters zu seiner Zeit, die anscheinend jene Spannung hervorgerufen hat. Zu unrecht aber versteht sie unter der Zeit meistens biographische und politische Umstände. Ich bin der Auffassung, daß die *Zeit* hier nicht nur als *Epoche* im Sinne der (historischen) Umgebung, sondern auch als ästhetisch-philosophisches und existentielles Problem aufzufassen ist. Es ist kein Zufall, daß Pasternaks Krise in den 20er Jahren "reift", dem Jahrzehnt der großen Zeitromane von Marcel Proust und Thomas Mann, oder daß Heidegger "Sein und Zeit" eben zu jenem Zeitpunkt veröffentlicht, da Pasternak sein "Sein" und seine "Zeit" vereinbaren will. Selbstverständlich wird das philosophische Zeitproblem durch die politische Entwicklung der draufgängerischen 20er Jahre radikal verschärft. Das Problem war aber immer schon vorhanden.

An der Vermischung von Zeit im Sinne von Epoche, d.h. unmittelbarer Umgebung (also eigentlich Raum eher als Zeit) und Zeit im hermeneutischen Sinne trägt Pasternaks eigene Dichtung erhebliche Schuld. Viele Leser sind der Auffassung, dieser Dichter sei "Realist", sogar ein "naiver". Sein naiver Realismus bestünde darin, daß der typische Text ganz konkrete Realia-Details des faktischen Erlebnisses verzeichnet; die "Schwierigkeit" der Bildsprache gründet in Wirklichkeit auf einer unmittelbaren Hereinnahme von unerklärten Erlebnis-Elementen in den Text.² Demzufolge wäre die Schwierigkeit eigentlich Resultat von Einfachheit, und die Schwierigkeit überwinden würde bedeuten, die Realia des konkreten Erlebnisses aufzuklären, d.h. die vom Dichter ausgesparten Zusammenhänge zu rekonstruieren.

Aber die Tatsache, daß hinter Pasternaks Bildern oft konkrete Umstände stecken, so daß Aufklärung der Umstände für unser Verständnis vieler Einzeltexte unumgänglich ist, diese Tatsache bedeutet weder, daß solche Umstände im gleichen Maße für die *Biographie* des Autors aufschlußreich oder aber bestimmend wären, noch daß die *Zeit* die gleiche wäre und das gleiche auf der Ebene der Biographie wie auf der Ebene des Einzeltextes bedeutete.

Ja, ich würde eher umgekehrt sagen: das Problem der Zeit wurzelt eben dort, wo Pasternak von konkreten "lyrischen Augenblicken" auf die ganz andere Ebene eines Zusammenhanges zwischen ihnen überleitet. Ein solches Streben, aus dem ausgeprägt lyrischen Modus in einen biographischen überzugehen, gilt in besonderer Weise für eine bestimmte Phase in Pasternaks Schaffen – gegen Mitte der 20er Jahre, nach der Drucklegung der Gedichtbände "Sestra moja - Žizn'" und "Temy i variacii" und eines Romanfragments mit dem Titel "Detstvo Ljuvers". Während in den Gedichten die Zeit zugleich als Umgebung und "Epoche" wirksam ist, wird in der Prosa die Entwicklung eines Mädchens bis zur Grenze dieses Modus geführt, von wo an die Zeit im Sinne von Kontinuität erfaßbar wäre.

Bald stellt sich aber heraus, daß Epoche und Raum, die früher unmittelbar den konkreten Einzeltext mitbegründeten, jetzt geradezu störend wirken für die Erstellung des anders gearteten "Lebenstextes" des Autors. Daher gliedert sich das Problem der Zeit in zwei unterschiedliche Aspekte und zwei Aufgaben für die Forschung. Für den einzelnen Text Pasternaks brauchen wir nach wie vor Auskunft über die konkreten Umstände des gegebenen Erlebnisses; für die Konzeption seiner Biographie dagegen brauchen wir aber auch eine philosophische und psychopoetische Bestimmung des Grundproblems des Autors. An diesem Punkt scheint mir Søren Kierkegaards Begriff des Ästhetikers sehr verlockend.³

Abgrenzung des Problems

Als Antwort auf eine Umfrage "Was ist der Mensch" der deutschen Zeitschrift *magnum* schreibt Boris Pasternak im Jahre 1959, seinem letzten Lebensjahr, anderthalb Seiten, die mit dem Namen Søren Kierkegaard enden:

Als ich den ersten Blick auf den Gegenstand Ihrer Rundfrage warf, hoffte ich in dieser Beziehung Nietzsches und seiner Gedankenwelt würdigend gedenken zu können. Aber wieder hat mich das alte Mißverständnis abgestoßen. Sein Antichristentum ist doch Evangelienausbeutung. Sieht er denn nicht, woher er seinen Übermenschen schöpft? So blind kann nur ein völliges Dilletantentum, ein Dilletantentum in allem, sein. Und warum verstand das alles der ärmere der weniger belesene und gebildete Søren Kierkegaard?" (Zitiert nach Greber 1989, 76)

Dies ist die einzige bekannte Erwähnung von Kierkegaards Namen im Schrifttum Pasternaks. Aber besser spät als nie – wenn auch der dänische Philosoph im letzten Moment auftaucht, verleiht ihm dieser Moment wie auch der gleichwertige Platz im Text umso größeren Nachdruck. Es spricht der Nobelpreisträger und der Autor des Lebenswerkes "Doktor Živago" am Ende seines Lebenstextes. Er gibt Kierkegaard nicht *das* letzte Wort, sondern *sein* letztes nach außen gerichtetes Wort.

Kurz zuvor hatte Pasternak in einem Brief an Vjačeslav Ivanov die Bedeutung des "Doktor Živago" für sein Leben in einer Weise charakterisiert, die vielleicht die Würdigung Kierkegaards erhellen könnte:

Я давно и долго, еще во время войны, томился благополучно продолжающимися положениями стихотворчества, литературной деятельности и имени, как непрерывным накапливанием промахов и оплошностей, которым хотелось положить разительный и осязаемый, целиком перекрывающий конец, [...] - тут не обязательно было, чтобы это была трагедия или катастрофа, но было обязательно, чтобы это круто и крупно

отменяло все нажитые навыки и начинало собою новое, леденяще и бесповоротно, чтобы это было вторжение воли в судьбу, вмешательство души в то, что как будто обходилось без нее и ее не касалось.

Я не говорю, что роман нечто яркое, что он талантлив, что он - удачен. Но это - переворот, это - принятие решения, [...]. Если прежде меня привлекали разностопные ямбические размеры, то роман я стал, хотя бы в намерении, писать в размере мировом. (1.7.1958, Pasternak 1990b, 350)

Diese Aussage erinnert an die Auffassung von Kunst an einer anderen Stelle in demselben Brief: "Искусство не доблесть, но позор и грех [...]. Не надо думать, что искусство само по себе источник великого. Само по себе оно одним лишь будущим оправдываемое притязание."

Die Bestimmung des Romanprojekts wie auch diese Kunstauffassung sind in grundsätzlicher Übereinstimmung mit Hauptideen des frühen, unter Pseudonymen schreibenden Kierkegaard zum Gegensatz zwischen den ästhetischen und ethischen "Stadien" des Lebens. Pasternak charakterisiert sein Leben vor der Abfassung des Romans als eine Anhäufung unzusammenhängender Situationen (положения стихотворчества, накапливание промахов и оплошностей, нажитые навыки), als eine Pluralität, die er lange passiv hingenommen habe (обходилось без души), der er nun aber durch einen Willensakt ein Ende machen wollte.⁴

Aber wenn wir auch eine Kongruenz zwischen Pasternaks Brief und Kierkegaards Denken erkennen, bewegen wir uns sehr im Allgemeinen. Auch die zeitliche Nähe des Briefes an Ivanov zur Würdigung Kierkegaards in der Zeitschrift *magnum* dürfte kaum eine Querverbindung zwischen beiden zulassen. Denn bereits dreizehn Jahre zuvor, noch vor Anfang des Romanmanuskripts, hat Pasternak eine sehr ähnliche Bestimmung seines Vorhabens gegeben:

Я почувствовал, что только мириться с административной росписью сужденного я больше не в состоянии и что [...] надо делать что-то дорогое и свое, и в более рискованной, чем бывало, степени, попробовать выйти на публику. (29.6.1945 an S. Durylin, *ibid.*, 321)

Dem *Schicksal* im späteren Brief an Ivanov entspricht hier "die administrative Aufzählung meines Loses", dem *Entschluß* dort entspricht hier "etwas teures und eigenes machen", – im Grunde genommen war die Bestimmung von 1958 bereits 1945 da.

Welchen Schluß können wir aus den angeführten Zitaten ziehen? Eine Befragung nach Kierkegaards Einfluß würde keine klare Antwort bringen, denn wenn auch der späte Brief eine Verbindung vermuten ließe (aufgrund der Stelle in

magnum), läßt sich eine entsprechende Nähe zwischen dem früheren Brief und Pasternaks Nachdenken über Kierkegaard nicht dokumentieren. Wichtiger als eine genetische Befragung scheint mir denn auch die substanzielle Feststellung, daß Pasternak sowohl gleich vor dem Anfang seines Lebenswerkes wie auch nach dessen Abschluß das ganze Projekt in grundsätzlichem Einklang mit Kierkegaards Denken bestimmt.

Diese Feststellung wird um so wichtiger, als wir einsehen, daß die Formulierung im Brief an Durylin bereits die Hamlet-Gestalt in sich birgt. Wir wissen heute, daß Pasternaks Deutung von der Gestalt Hamlets sein Romanprojekt beeinflusst hat, und auch, daß das Gedicht "Gamlet", das im fertigen Roman den Gedichtzyklus des Helden einleitet, tatsächlich eine entsprechend grundlegende Rolle in der Entstehung des Ganzen gespielt hat (Pasternak 1990a, 651). Dabei steckt in der zitierten Briefstelle nicht nur die erste, zweistrophige Fassung des Programmgedichts (die vom Februar 1946 datiert) – in "выйти на публику" – sondern auch die erweiterte Deutung der endgültigen vierstrophigen Fassung – in "рописью сужденного, сверх покорности" (vgl. *ibid*, 714-15).

Wäre Pasternak auch hier – im Moment der ganz entscheidenden "Theatralisierung" des Grundproblems, d.h. der Darstellung des biographischen Helden als Schauspieler – eben so nahe an Kierkegaard, oder Kierkegaard an Pasternak, wie es oben der Fall war?

Vielleicht. Im zweiten Teil von "Entweder – Oder" läßt Kierkegaard wiederholt seinen Assessor Wilhelm das Verhältnis zwischen einem ästhetischen Habitus in sinnlich-romantischem Sinne und dem wahrhaft Ästhetischen erörtern. Das Verhältnis sei grundsätzlich problematisch, denn der romantische Habitus – den der Assessor gerne anhand von *der ersten Liebe* exemplifiziert – gewinne schwerlich Bestehen in einer Zeit, da eben Bestehen in der Zeit – wie es die Ehe hat – Voraussetzung für das wahrlich Ästhetische sei. Die Kunst ihrerseits muß, so der skeptische Assessor, jegliches Leben auf vereinzelte Momente hin verdichten, weshalb auch ihr das wahrhaft Ästhetische daran entwischt. Jedoch gibt es einen Ausweg, indem das Ästhetische *gelebt wird* und dadurch aus den vereinzelt Augenblicken in die Zeit herübergelange:

All das, wovon ich hier spreche, läßt sich nämlich ganz gewiß ästhetisch darstellen, jedoch nicht in dichterischer Reproduktion, sondern dadurch, daß man es im wirklichen Leben lebt, dadurch verwirklicht man es. (Kierkegaard 1957, 145)

Die hier vorgeschlagene Übertragung des Ästhetischen aus vereinzelt Momenten in die historische Zeit dadurch, daß man es *lebt*, entspricht meines Erachtens ganz genau Pasternaks Projekt mit seinem Roman und dessen Helden Jurij Živago. Und eben dieses Programm, das Programm Hamlets/Živagos, bezeichnet Kierkegaard als den höchsten Punkt, an den der Ästhetiker gelangen kann, – und

eben hier wird die entsprechende "Theatralisierung" des Biographieproblems bei Kierkegaard sichtbar:

Hier bin ich auf dem Gipfel des Aesthetischen. Und wahrlich, wer demütig und mutig genug ist, hier sich aesthetisch verklären zu lassen, wer sich mit als eine Person in dem Schauspiel fühlt, welches die Gottheit dichtet, in welchem der Dichter und der Souffleur nicht unterschiedliche Personen sind, in welchem das Individuum, gleich dem geübten in seinen Charakter und seine Erwiderungen eingelebten Schauspieler, vom Souffleur nicht gestört wird, sondern fühlt, das ihm Zugeflüsterte sei das, was er selber sagen wolle, so daß es nahezu zweifelhaft wird, ob er dem Souffleur die Worte in den Mund legt oder der Souffleur ihm, – wer so im tiefsten Sinne sich zugleich als dichtend und gedichtet empfindet, wer in dem Augenblick, da er sich als dichtend empfindet, das ursprüngliche Pathos der Erwiderung hat und in dem Augenblick, da er sich als gedichtet empfindet, das jeglichen Laut auffangende erotische Ohr hat, er und erst er hat das Höchste in der Aesthetik verwirklicht. (1957, 145-46)

In Kierkegaards Gleichnis fehlt der dramatische Konflikt zwischen der auferlegten Rolle und ihrem Inhaber, der in Pasternaks "Gamlet" so wichtig wird. Aber Situation und Thematik des Gedichts sind bei Kierkegaard vorgezeichnet, und Attributen wie *Pathos der Erwiderung* des *dichtenden* Helden und *das jeglichen Laut auffangende erotische Ohr* des *gedichteten* – das sind präzise Bestimmungen ganz grundlegender Züge nicht nur der Titelfigur Hamlet, sondern auch des Dichters und Romanhelden Jurij Živago. Bei Pasternak kommt *das jeglichen Laut auffangende erotische Ohr* hier in "Gamlet" explizit vor - "Я ловлю в далеком отголоске / Что случится на моем веку - während der *Pathos der Erwiderung* noch stärker wird, beispielsweise im Gedicht "Rassvet" - Всю ночь читал я твой завет / И как от обморока ожил // Мне к людям хочется, в толпу..."

Ginge Pasternaks "Gamlet" nicht nur auf Shakespeare und, wie allgemein angenommen, auf Aleksandr Bloks "Hamletismus" zurück (vgl. Pasternak 1990a, 715), sondern auch auf Kierkegaard? Meine Antwort wäre bejahend, wobei aber weniger eine direkte textliche Verbindung angedeutet sei als vielmehr eine Verbindung mit der romantischen philosophischen Tradition. Denn Kierkegaard bezieht sich seinerseits auf die folgende Stelle bei Schelling:⁵

Wenn wir uns die Geschichte als ein Schauspiel denken, in welchem jeder, der daran Theil hat, ganz frey und nach Gutdünken seine Rolle spielt, so läßt sich eine vernünftige Entwicklung dieses verworrenen Spiels nur dadurch denken, daß es ein Geist ist, der in allen dichtet, und daß der Dichter, dessen bloße Bruchstücke, (*disjecti membra poetae*), die einzelnen Schauspieler sind, den objectiven Erfolg des ganzen mit dem freyen Spiel alles einzelnen schon zum voraus so in

Harmonie gesetzt hat, daß am Ende wirklich etwas Vernünftiges herauskommen muß. Wäre nun aber der Dichter, unabhängig von seinem Drama, so waren wir nun die Schauspieler, die ausführen, was er gedichtet hat. Ist er nicht, unabhängig von uns, sondern offenbart, und enthüllt er sich nur successiv durch das Spiel unserer Freyheit selbst, so daß ohne diese Freyheit auch er selbst nicht wäre, so sind wir Mitdichter des Ganzen, und Selbsterfinder der besonderen Rolle, die wir spielen. (Schelling 1800, 436-37)

Schelling kann mit Kierkegaard nicht wetteifern in "pasternakartigen" Details wie "das lauschende Ohr" oder Ausdrücken wie "Pathos der Erwidern". Zudem greift seine Vertiefung des Problems gegen Ende des Zitats – wo erst die Freiheit des Helden ihn zum Mitdichter des Ganzen und dessen Urheber macht – sehr tief in den Grund von Pasternaks Roman. Schelling nimmt auch Wichtiges bei Kierkegaard vorweg. Wir können aber die Untersuchung dieser Zitate hier nicht weiter verfolgen. Ob nun Pasternak Kierkegaard oder Schelling tatsächlich gelesen hat oder nicht, ist im aktuellen Zusammenhang auch nicht das Wichtigste.⁶ Wichtig ist vielmehr festzustellen, daß Pasternaks Programmgedicht mit dessen "Programmfigur" sowie die analoge inhaltliche Grundform des "Doktor Živago" erstaunlich nahe sind an ebenso grundlegenden und bildlich ausgeformten Formulierungen bei Kierkegaard und Schelling.

Oben wurde gesagt, daß Pasternaks Brief an Ivanov mit Hauptideen des frühen Kierkegaard in Einklang stehe. Um dieses zu zeigen, möchte ich die darin enthaltene Charakteristik des eigenen Lebens vor dem Roman als "непрерывное накопление промахов и оплошностей" aufgreifen. Diese Formulierung ruft einen Brief Pasternaks an Osip Mandel'stam in Erinnerung:

Я не знаю отчего (это красной нитью проходит через мое прошлое, а последние годы только сплошь из нее и ткани), - но я ни разу в жизни не сделал ничего из того, что хотел или считал должным, приятным или полезным. Вся она составила из кусочков, подбиравшихся помимо воли и мимо чаяний и главных устремлений. Ее целостность явочного порядка. Слитность памяти явилась сама собой. Ведь даже кусочки свинца обладают силою сцепленья. Конфузы, неожиданности, несчастные и счастливые случайности стали элементами какой-то одной судьбы или деятельности только оттого, что легли рядом и слежались. (1972, 159)

Kierkegaard hätte diese Formulierung als ein schönes Beispiel für das Hauptproblem des Ästhetikers gebrauchen und etwa wie folgt erläutern können: Aufgrund seiner Unmittelbarkeit bleibt der Ästhetiker einer Reihe von Einzelerlebnissen verhaftet, unter denen er keinen Zusammenhang herstellen kann, weil er von solchen Momenten her nie an die Zeit im historischen Sinne gelangt. Nehmen wir die Er-

läuterungen des Assessor Wilhelm bei Kierkegaard über die Wichtigkeit der Zeit zum obigen Zitat hinzu, begegnet uns eine Formulierung, die sowohl Pasternaks zwanzigjähriges Problem vor "Doktor Živago" (wie im Brief beschrieben) wie auch die Berufung des Romans in seinem Leben in erstaunlicher Kürze erfaßt:

Die Zeitlichkeit ist [...] um des Menschen willen da, und ist die größte aller Gnadengaben. Darin nämlich liegt eines jeden Menschen ewige Würde, daß er eine Geschichte bekommen kann, darin liegt das Göttliche an ihm, daß er selbst, wo er will, dieser Geschichte Zusammenhang verleihen kann; denn diesen gewinnt sie erst, wenn sie nicht bloß der Inbegriff des mir Geschehenen oder Widerfahrenen ist, sondern meine eigene Tat, dergestalt, daß sogar das mir Widerfahrene durch mich von Notwendigkeit in Freiheit gewandelt und übergeführt worden ist. (1957, 267)

Wieder schimmern in diesen Zeilen Gestalt und Problem von Pasternaks Hamlet durch und mit ihm das Vorhaben seines Autors, eine Geschichte zu bekommen. Und wieder begegnet bei Kierkegaard eine konkrete Formulierung, die eine gleichbedeutende Aussage in Pasternaks Brief vorwegnimmt – vgl. *der Inbegriff des mir Geschehenen oder Widerfahrenen* bzw. "стали элементами какой-то одной судьбы или деятельности только оттого, что легли рядом и слежались." Wie wäre die inhaltliche Deckung der beiden Formulierungen in diesem Fall zu erklären?

Ich glaube, daß hier eine mögliche Beziehung über Rainer Maria Rilke herzustellen wäre. Die Formulierung in Pasternaks Brief geht wahrscheinlich auf Rilkes "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" zurück. Als Malte gegen Ende der Aufzeichnungen seine Lebenssituation zusammenfaßt, mündet diese in das Problem der Biographie, in "das Problem seines noch nie gewesenen Lebens". Maltes Deutung der Geschichte des verlorenen Sohnes besagt, daß der Sohn diejenige Biographie, die seine Umgebung für ihn bereithält, nicht akzeptieren kann:

Das Geheimnis seines noch nie gewesenen Lebens breitete sich vor ihm aus. [...] Kleinigkeiten konnten sich noch ändern; im ganzen war man schon der, für den sie einen hier hielten; der, dem sie aus seiner kleinen Vergangenheit und ihren eigenen Wünschen längst ein Leben gemacht hatten [...] (Rilke 1962, 169)

Aber der Sohn hat sich während seiner Wanderjahre geändert:

Die Zufälle des Schicksals, auf die die Menschen halten, waren schon längst von ihm abgefallen [...]. Er ging ganz darin auf, zu bewältigen, was sein Binnenleben ausmachte, er wollte nichts überspringen [...]. Ja, seine innere Fassung ging so weit, daß er beschloß, das Wichtigste von dem, was er früher nicht hatte leisten können, was einfach nur

durchwartet worden war, nachzuholen. Er dachte vor allem an die Kindheit, sie kam ihm, je ruhiger er sich besann, desto ungetaner vor; [...] Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund, weshalb der Entfremdete heimkehrte. (Ibid., 173)

Bekanntlich hat Pasternak wiederholt geäußert, er habe in seinem Schaffen nur Rilkes Werk fortgesetzt. In der Pasternakforschung herrscht indessen die Auffassung, daß eine entsprechende Rolle Rilkes schwerlich an den Texten Pasternaks nachweisbar wäre. Ich sehe es anders. Im berühmten Schluß von Maltes Aufzeichnungen steckt ein Vermächtnis Rilkes, das Pasternak seit Mitte der 20er Jahre als seinen Auftrag verstanden und seitdem auszuführen getrachtet hat. Eine Reihe von Formulierungen zur Problematik seines Schaffens, verstreut über die Jahre, können als Hinweise auf diesen Auftrag aufgefaßt werden.

In 1932 schreibt er beispielsweise an seine Schwester: "Но нельзя быть большим поэтом только в сумме благоприятно сложившихся данных, только из средств врожденной талантливости, счастливо развитой, только из жизнью почерпнутого опыта." (E. Pasternak 1989, 495) Vgl. einen vierzehn Jahre späteren Brief an Ol'ga Frejdenberg, wo der Antrieb zum eben erneuten Romanprojekt wie folgt formuliert wird: "Нельзя без конца и в тридцать, и в сорок, и в пятьдесят шесть лет жить тем, чем живет восьмилетний ребенок: пассивными признаками твоих способностей и хорошим отношением окружающих к тебе." (1981, 243)⁷

Damit hängt unsere Fragestellung aufs innigste mit Pasternak und Rilke zusammen, was schon deswegen nicht verwundern darf, weil zwischen Rilkes Malte und Kierkegaard ein Zusammenhang besteht. Wie auch der von Rilke beliebte "Niels Lyhne" von Jens Peter Jacobsen, gehören "Die Aufzeichnungen von Malte Laurids Brigge" zu den Leitformulierungen des *Künstlerbiographieproblems*, für das Kierkegaard die wichtigste philosophische Vorarbeit geleistet hat. Nicht zufällig hat Rilke seinen "Malte" im demselben Moment angefangen, wo er im Ernst Kierkegaard lesen wollte (Buddeberg 1955, 538-39). Dennoch dürfen wir nicht unsere Ausgangsfrage gänzlich in Rilke aufgehen lassen. Denn der Punkt, wo Kierkegaard für unser Verständnis von Pasternaks Schaffen am meisten leisten könnte, ist nicht so sehr die allgemeine Bestimmung seines biographischen Projekts als vielmehr die Frage nach dem Grund, warum dieses Projekt diesem Autor so große Schwierigkeiten machte und zu seinem Lebensprojekt geworden ist.

Die beiden Texte, die ich vergleichen möchte, Pasternaks Äußerungen zu seinem Schaffen und Kierkegaards Reflexionen über die ästhetischen und ethischen Stadien, sind so heterogen, sinn- und umfangreich, daß der Vergleich im Rahmen dieses Aufsatzes nur ganz primitiv mit einigen Zitaten zu einigen Grundzügen angedeutet werden kann. Viele von den Zitaten aus Pasternak sind wohl bekannt und laufen Gefahr, trivialisiert zu werden. Dabei wurden sie bisher

als Akte der äußeren Geschichte des Autors dargestellt, als Belege seiner Reaktionen auf das historische Geschehen ringsum. Weiter unten werden sie absichtlich von diesem anderswo besprochenen Kontext isoliert, nicht nur des Platzes wegen, sondern auch im Zuge meines Versuchs, eine komplementäre innere Geschichte Pasternaks aufzuzeigen. Selbstverständlich meine ich nicht, daß eine solche innere Geschichte unabhängig von der äußeren zu sehen wäre oder gar die einzige darstellen würde. Wohl aber glaube ich, daß sie der Hauptnerv im Schaffen Pasternaks ist. Pasternaks Biographie entsteht aus der Spannung zwischen dem Ringen um Geschichte, worüber hier die Rede sein wird, und der weit besser bekannten äußeren Geschichte.

Marina Cvetaeva kann uns behilflich sein, den Abstand in Zeit und Charakter zwischen Pasternaks Äußerungen und Kierkegaards Schriften zu überbrücken. Cvetaeva hat in Briefen und Essays Pasternak in einer Weise charakterisiert, als schriebe eine Schülerin Kierkegaards, wenn auch eine ungehorsame. Ihr Pasternak ist grundsätzlich identisch mit einem kierkegaardschen Ästhetiker, nur wird er anders bewertet. Aber wenn sie auch dasselbe sagt wie Kierkegaard, ist es für unsere Zwecke ein Vorteil, daß es hier über Pasternak gesagt wird.

Cvetaeva kann uns aber nicht den ganzen Weg helfen. Wenn sie 1933 ihren letzten Essay über Pasternak schreibt, "Poëty s istoriej i poëty bez istorii", gehört Pasternak für sie nach wie vor zu den Dichtern ohne Geschichte. Zwar enthält der Band "Stichotvorenija" (1933), der Cvetaevas Essay zum Anlaß dient, auch die neueste Sammlung Pasternaks "Vtoroe roždenie" (1932). Aber für Cvetaeva gilt Pasternak allzu sehr als der Autor von "Sestra moja žizn'" und "Temy i variacii", als daß sie seine Neugeburt hätte wahrnehmen können. Den Autor von "Doktor Živago" hat sie nicht gekannt. Oder? Am Schluß ihres Essays kommt Cvetaeva auf die neuen Gedichte kurz zu sprechen, aus denen sie aber nur neue Belege für den Pasternak ohne Geschichte gewinnt. Unter den Beispielen aber finden sich auch vier Verszeilen, die heute noch als programmatisch für den neuen Pasternak mit Geschichte gelten. Desto bemerkenswerter ist Cvetaevas Kommentar:

О кровной расплате за каждую хорошую строку - с изумительной формулой границ искусства:

... Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Можно сказать, что "искусство" в этом смысле у Пастернака никогда не начиналось, то есть изначально действовало почва и судьба [...] (1980, 456)

Hat die Cvetaeva den Autor von "Doktor Živago" doch gekannt? Gehen wir mit dieser Frage in mente zu einigen Grundzügen des Ästhetikers über, wie wir ihn bei Kierkegaard aber auch im Werk Pasternaks kennenlernen.

Unmittelbarkeit

Nach Kierkegaard ist der Ästhetiker wesentlich durch *Unmittelbarkeit* bestimmt: "Was aber heißt es: ästhetisch leben, und was heißt es: ethisch leben? Was ist in einem Menschen das Aesthetische, und was ist das Ethische? Hierauf möchte ich antworten: Das Aesthetische in einem Menschen ist das, dadurch er unmittelbar das ist was er ist, das Ethische ist das, dadurch er das wird was er wird." (1957, 189-90)

Kierkegaard nimmt den Begriff *ästhetisch* im ursprünglichen Sinne von 'sinnlich empfindbar'; Ästhetiker ist derjenige, der sein Leben auf das unmittelbar Empfindbare bauen will dadurch, daß er es verabsolutiert.

Elementare Unmittelbarkeit war vom Anfang an der Dichtung Pasternaks eigen. Marina Cvetaeva wurde von ihr überwältigt. Über "Sestra moja žizn'" schreibt sie wie folgt: "Пастернак не говорит, ему некогда договаривать, он весь разрывается, - точно грудь не вмещает: а - ах! Наших слов он еще не знает: что-то островитянки-ребячески-перворайски невразумительное - и опрокидывающее." ("Svetovoj živn'", 1979, 137)

Kurz danach abermals, über "Тему i variacii": "Ваша книга - ожог. Та - ливень, а это - ожог [...] Вы - явление природы. Сейчас объясню, почему. Проверяю на себе: никогда ничего не беру из вторых рук, а люди [...] - вторые руки, но: народы, некоторые, в очень раннем детстве дети и поэты - без стихов, это *первые руки!*" (Brief vom 11.2. 1923, Cvetaeva 1972, 277)

Und zehn Jahre später, über "Stichotvorenija" von 1933: "Из сего явствует, что Пастернак был сотворен не на седьмой день (когда мир после того, как был создан человек, распался на "я" и все прочее), а раньше, когда создавалась природа. А то, что он родился человеком, есть чистое недоразумение." (1980, 444)

Vom Anfang an war unmittelbares sinnliches Erlebnis denn auch das gewesen, was Pasternak zum Ausdruck bringen wollte. Ich habe anderswo zu zeigen versucht, daß Pasternak sein musikalisches Projekt nicht aufgegeben hatte, sondern in die Wortkunst übertragen wollte (Jensen 1992a, im Druck). Pasternak wollte das gegenseitige Begehren von Seiten des Lebens und seiner selbst zu Wort bringen. Aber sinnliche Unmittelbarkeit ist eher der Musik eigen als der zeichenhaften verbalen Sprache, worüber Pasternak oft verzweifelt war. Am Vorabend seines 27-jährigen Geburtstags schreibt er an einen Freund:

В каждом человеке - пропасть задатков самоубийственных. Знал и я такие поры, в какие все силы я отдавал восстанию на самого себя. [...] В строю таких состояний забросил я когда-то музыку. А это была прямая ампутация; отнятие живейшей части своего существования. Вы думаете, редко находит на

меня теперь состояние полной парализованности тоскою, - когда я каждый раз все острее и острее начинаю сознавать, что убил в себе главное, а потому и все? Вы думаете, на самом деле это не так, и в поэзии - мое призвание?

О нет, стоит мне только излить все накипевшее в какой-нибудь керосином непросветленной импровизации, как жгущая потребность в композиторской биографии настойчиво и неотвязно, как стихийная претензия, начинает предъявляться мне потрясенною гармонией, как страшшимся не-счастьем. (28.1.1917, 1990b, 310-11)

Vgl. einen Brief von 1923 an Vjačeslav Polonskij:

Есть какой-то мне одному свойственный тон. Как мало дорожил я им, пока был им беснуем! Вне этого тона я не способен пользоваться даже тем небогатым кругом скромнейших ощущений, которые доступны любой современной посредственности, чаще всего мещанской. Будто исчезновеньем этой одержимости я прямо-таки выключаюсь изо всего обихода, на весь срок ее исчезновенья. (1983, 692)

Pasternaks Gebrauch von Worten wie *besessen* und *Besessenheit* zeigt, wie er sich des Elementaren seines Talents bewußt war. Marina Cvetaeva hat denn auch ganz präzise festgestellt, daß Pasternak allzu unmittelbar war, als daß er als Persönlichkeit oder Subjekt auftreten könnte. Im bereits zitierten Brief über "Temy i variacii" sagt sie zuerst zu Pasternak: "Стало быть, Вы так и не вжились - ни во что!" – um es alsbald zu erläutern:

Звук Вы любите больше слова, и шум (пустой) больше звука, - потому что в нем все. [...] Вы хотите *невозможного*, из области слов выходящего. [...] Вы не созерцатель, а вершитель, - только дел таких нет здесь. Не мыслю Вас: ни воином, ни царем. И оттого, что *дел нет* - вся бешеная действенность в стихи: ничто на месте не стоит. (1972, 278)

Der Lyriker Pasternak ist für Cvetaeva eine unmittelbare Kraft, die auch sie *besessen* nennt. Ihre Formulierung gleicht derjenigen von Kierkegaard über *sein* Musterbeispiel der absoluten sinnlichen Unmittelbarkeit, nämlich Mozarts Don Juan. Nach Kierkegaard ist es unausführbar, "sich das Sinnliche in einem Individuum gesammelt zu denken. Don Juan befindet sich in einem steten Schweben zwischen Idee sein, d. h. Kraft, Leben sein, - und Individuum sein. Aber dies Schweben ist das musikalische Erzittern." (1956, 98; vergl. Cvetaeva über den Vorrang des Lautes vor dem Wort.) Und nun Kierkegaards entsprechend elementarer, dämonischer "вершитель без дел":

Solch ein elementarisch bewegtes Leben, von dämonischer Gewalt und unwiderstehlich, hab ich in Don Juan. Dies ist seine Idealität, und an ihr darf ich mich ungestört freuen. weil die Musik ihn mir nicht als Person gegenwärtig sein läßt, sondern als Macht. (Ibid., 115).

Die einprägsamsten Beispiele der sinnlichen Unmittelbarkeit Pasternaks finden sich in seinen Briefen an Marina Cvetaeva. Ich zitiere den Brief vom 26. April 1926, wo er ein Traumerlebnis mit ihr beschreibt:

Это была гармония, впервые в жизни пережитая с силой, какая до тех пор бывала только у боли. Я находился в мире, полном страсти к тебе, и не слышал резкости и дымности собственной. Это было первое первой любви и проще всего на свете. Я любил тебя так, как в жизни только думал любить, давно-давно, до числового ряда. Ты была абсолютно прекрасна. (Rilke 1990, 74)

In solchen Briefen an Cvetaeva ist Pasternak zuweilen an der Grenze, sein sinnliches Erlebnis zu verabsolutieren. Dort gerät er nahe an den Verführer im Sinne Kierkegaards:

Есть несколько случаев, когда Женя страдала по недостаточным поводам, т.е. когда я начинал любить и не долюбливал даже до первого шага. Есть тысячи женских лиц, которых мне бы *пришлось* любить, если бы я давал себе волю. Я готов нестись на всякое проявление женственности, и видимостью ее кишит мой обиход. (20.4.1926, Rilke 1990, 74-75)

Zwei Monate später, allein im sommerlichen Moskau:

Я боюсь лета в городе, потому что это чистая сводка наисущественнейших существностей живого, бытийствующего человека [...]. Тема жизни или одна из ее тем подчеркнута зверски и фантастически [...] Если бы я стал говорить дальше, я бы тебя насмешил: тут пошли бы ... искушенья св. Антония. Но ты не смейся. Есть страшные истины, которые узнаешь в этом абсурдном кипении воздерживающейся крови. Ты прости, что я об этом говорю. На всех этих истинах [...] держится, как на стонущих дугах, все последствующее благородство духа, разумеется до конца идиотское, ангельски трагическое.

Это самая громкая нота во вселенной. В этот звук, несущийся сквозь мировое пространство, я верю больше, чем в музыку сфер. Я его слышу. Я не в силах повторить его или даже вообразить себе в его вихревой, суммарно-сонмовой

простоте, моя же словесная лепта в этом стержневом стоне, - вот она.

Aber im Unterschied zum kierkegaardschen Verführer verabsolutiert Pasternak nicht sein Begehren der Frau – sie bleibt für ihn seine "Schwester das Leben": "[...] я жалуюсь на то, что никогда не мог бы любить ни жены, ни тебя, ни, значит, и себя, и жизни, если бы вы были единственными женщинами мира, т.е. если бы не было вашей сестры миллионов [...]." Er begehrt eben das ganze Leben, die ganze Welt:

Из них построен мир. Я люблю его. Мне бы хотелось его проглотить. Бывает у меня учащается сердцебиенье от подобного желанья и настолько, что на другой день сердце начинает слаботрабать.

Мне бы хотелось проглотить этот родной, исполинский кусок, который я давно обнял и оплакал и который теперь купается кругом меня [...] Это опять нота единства, которой множество дано в озвучанье, для *рожденья* звука, на разжатых пястях октав. Это опять - парадокс глубины.

Боже, до чего я люблю все, чем не был и не буду, и как мне грустно, что я это я. [...] И смерти я страшусь только оттого, что умру я, не успев побывать всеми другими. (1.7.1926, Rilke 1990, 151-53)

Wo Pasternak so wie hier versucht, sein unmittelbares sinnliches Begehren zu beschreiben, taucht unweigerlich wieder die Musik auf. Er war ein sinnliches Genie, so unmittelbar, daß er sein Medium nicht finden konnte, – daß kein Medium ihn befriedigte. Die Medien stellten sich zwischen sein Erleben und das Leben selbst.

Dies dürfte auch einer der Gründe sein, warum Pasternak nicht Komponist geworden ist, sondern sich der musikalischen Improvisation hingab. Was ist der Unterschied zwischen Improvisation und Komposition? Die Improvisation entfaltet sich innerhalb des unmittelbaren Erlebnisses, drückt dessen momentanen Verlauf unmittelbar aus. Die Komposition dagegen kann nicht im unmittelbar Eingebenen verharren, sondern kommt erst zustande als distanzierende Gestaltung einer sekundär geschaffenen Ordnung, die als ganzheitlich geformter Sinn über das Momentane hinausreicht. Als Dichter war Pasternak noch zu sehr Ästhetiker, um das auf sich zu nehmen.

Augenblick

Wir haben bereits mit dem Momentanen zu tun. Bei Kierkegaard ist die Unmittelbarkeit des ästhetischen Habitus mit dem Augenblick verknüpft. "Das Sinnliche

ist nämlich das Momentane", schreibt der Assessor Wilhelm einleitend (1957, 23). Später wird das ausführlicher erläutert und der Augenblick zur Unmittelbarkeit hinzugefügt als Merkmal der ästhetischen Einstellung:

Die ästhetische Anschauung betrachtet auch die Persönlichkeit nach ihrem Verhältnis zur Umwelt, und der Ausdruck dafür in der Rückbeziehung des Verhältnisses auf die Persönlichkeit ist Genuß. Indes, der ästhetische Ausdruck für den Genuß in dessen Verhältnis zur Persönlichkeit ist Stimmung. In der Stimmung ist die Persönlichkeit nämlich zugegen, aber sie ist dämmernd zugegen. Wer ästhetisch lebt, der sucht nämlich, so sehr es nur möglich ist, in der Stimmung ganz und gar aufzugehen, er sucht sich ganz in ihr zu bergen, so daß in ihm nichts übrig bleibt, das nicht mit in die Stimmung hineingebeugt werden könnte, denn solch ein Rest wirkt stets störend, und ist ein Fortdauerndes, das ihn zurückhalten möchte.⁸ Je mehr also die Persönlichkeit in der Stimmung hineindämmert, um so mehr ist das Individuum dem Augenblick hingegeben, und dies wiederum ist der zutreffendste Ausdruck für die ästhetische Existenz: sie ist im Augenblick. (1957, 244-45)

Vgl. auch anderswo:

Insoweit diese Lebensanschauung sich in einer Mannigfaltigkeit zersplittert, sieht man leicht, daß sie im Bereich der Reflexion liegt; diese Reflexion ist indes immer nur eine endliche Reflexion, und die Persönlichkeit bleibt in ihrer Unmittelbarkeit. In der Lust selber ist das Individuum unmittelbar, und wie verfeinert und raffiniert, wie durchtrieben sie auch sei, das Individuum ist gleichwohl unmittelbar darin; beim Genießen lebt der Mensch im Augenblick, und wie mannigfaltig er in dieser Hinsicht auch sein möge, er ist dennoch fort und fort unmittelbar; denn er ist im Augenblick. (1957, 196)

Bekanntlich werden Pasternaks frühe Gedichte oft als "Momentaufnahmen" charakterisiert. Das typische Gedicht präsentiert einen Augenblick, der als Folge von verdichteten Teilmomenten komponiert ist. Marina Cvetaeva hat entsprechend "*Sestra moja žizn*" als *eine ganze Reihe von Schlägen und Rückgaben* empfunden: "Все в него ударяет. [...] Удар - Отдача. И молниеносность этой отдачи, утысячеренность: тысячегрудое эхо всех его Кавказов. - (Отсюда и чаще в первую секунду, а часто и в последнюю - недоумение: что? в чем дело? - ни в чем! Прошло!)" (1979, 137-38)

Die lyrischen Augenblicke bezeichnet Cvetaeva anderswo als "лирический прилив":

Поэт без истории не может иметь стремления к цели. Он и сам не знает, что принесет ему лирический прилив.

Чистая лирика не имеет замысла. Нельзя заставить себя увидеть такой и именно такой сон, ощутить такое и именно такое чувство. Чистая лирика есть чистое состояние переживания-перестрадания, а в промежутках [...] - при отливах вдохновения - состояние безграничной бедности. (1980, 428)

Pasternak hat dieselben Bezeichnungen in einer Formulierung verwendet, worin auch das Momentane im Vordergrund steht:

Нельзя писать в той или другой форме, но нельзя также писать и так, чтобы написанное, в приливах и отливах своих форм не дало, т[о] е[сть] не подсказало созерцателю своего упрощенного, моментального, родного, однопланетного, земного и близкого самой моментальности внимания очерка [...] (1990b, 310)

Vgl. auch Pasternak über die Kraft in "Ochrannaja gramota" (II.7):

Собственно, только сила и нуждается в языке вещественных доказательств. [...] ничем, кроме движущегося языка образов, то есть языка сопроводительных признаков, не выразить себя силе, факту силы, силе, длительной лишь в момент явления.

Den oben zitierten Brief an Marina Cvetaeva über sinnliche Versuchungen in der sommerlichen Stadt faßt Pasternak folgendermaßen zusammen:

О неисключающих друг друга исключительностях, об абсолютах, о *моментальности* живой правды. (Rilke 1990, 153)

Kierkegaard behauptet, der Ästhetiker "liegt in der Reflexion" oder "denkt zu abstrakt" u.a. deswegen, weil er seine Augenblicke verewigen wolle, indem er den ästhetischen Augenblick mit der Ewigkeit gleichsetzt (siehe unten). Daß Pasternak hier keine Ausnahme bildet, geht aus zahlreichen Schriftstellen hervor, am schönsten aus dem oxymoronischen Gedichttitel "Groza momental'naja navek". Ein Brief an Marina Cvetaeva, worin Pasternak seine Begeisterung für ihre "Poëma konca" begründen will, enthält eine Reflexion zur Frage, warum der Augenblick so wichtig sei. Pasternak spricht vom dem, was er "откровение объективности" nennt oder "дар тождественности с миром". Indem es dem Dichter gelingt, sein momentanes Erlebnis des Lebens auszudrücken, verlagert er sich von der "Autorschaft" ins "Werk" und wird so zum Teil des verewigten Augenblickes:

[...] и ты вечно со всем этим, там, среди этого всего, в этом пражском притоне или на мосту, с которого бросаются матери с незаконнорожденными, и в их именно час. И этим именно

ты больше себя: что ты там, в произведении, а не в авторстве. Потому что твоим гощением в произведении эмпирика поставлена на голову. Дни идут и не уходят, и не сменяются. Ты одновременно в разных местах.

Вечный этот мир весь начисто мгновенен (как в жизни только молния). Следовательно, его можно любить постоянно, как в жизни только - мгновенно. (Rilke 1990, 54)

Ein besseres Beispiel für die Abstraktion des Ästhetikers hätte Kierkegaard kaum [er]finden können.

Zeit

Die Hingabe des Ästhetikers an den Augenblick ist, wie eben zu sehen war, gleichbedeutend mit dem Problem der Zeit.⁹ Ausführungen zu diesem Punkt sind fast bei Kierkegaard Legion; für ihn "strandet" der Ästhetiker "an der Zeit". Indem der Ästhetiker sein unmittelbares Erlebnis verabsolutiert, gibt er sich dem Momentanen hin. Aber Hingabe an den Augenblick heißt, den Halt in der Zeit aufgeben, denn, wie bei Platon und Hegel, ist der Augenblick historisch gesehen eine Abstraktion von der Zeit; er gehört weder dem Vergangenen noch der Zukunft an, sondern korreliert mit der Ewigkeit. Die Existenzphilosophie Kierkegaards war ein Kampf gegen eine solche Abstraktion, damit der Mensch in der Zeit bleibe und wirke. Um das zu schaffen, müßte der Mensch ein Verhältnis nicht zwischen Ewigkeit und dem *ästhetischen* Augenblick gewinnen, sondern zwischen Ewigkeit und historischer Zeitlichkeit, was nur in den *ethischen* Augenblicken der Wahl und der Wiederholung erreicht werden könnte.

Eine Mehrheit der "synonymen" Äußerungen Pasternaks zur Problematik seines Schaffens haben mit der Zeit direkt zu tun. Oben war zu sehen, wie der Autor sowohl Mitte der 20er Jahre im Brief an Mandel'stam wie auch im Brief an Ivanov von 1958 sein Leben als *Anhäufung von Unzusammenhängendem* betrachtet hat. Obwohl das Problem erst in den 20er Jahren die Oberhand gewann, war es vom Anfang an angelegt; Pasternak hat dies früh erkannt. 1917 schreibt er an den Vater:

Полоса тоскливого страха нашла на меня, как когда-то [...] Мне страшно то, что пока я располагал свободно своими желаниями, шли годы [...] я не замечал, как они нагромождаются, если бы я следил за этою работой времени, я одумался бы и перестал откладывать исполнение своих желаний [...] (E. Pasternak 1989, 260)

Schon damals hatte Pasternak das Gefühl, daß seine gelebte Zeit eine *Anhäufung* und irgendwie nicht *seine* Zeit war, weil er *der Arbeit der Zeit* nicht gefolgt sei –

ein Umstand, der ihm Angst einflößte. Kierkegaard hätte ihm ganz und gar zugestimmt und ihn gleich auch belehren können:

Ich habe Dir nie ausgezeichnete Geistesgaben abgestritten [...]; bei alledem aber lebst Du immerfort nur im Augenblick, und daher löst sich Dein Leben auf, und es ist Dir unmöglich, es zu erklären. (1957, 191)

Dies wäre auch als Kierkegaards Antwort auf Pasternaks Brief an Mandel'stam denkbar. Eine Weile nach diesem Brief schreibt Pasternak an Marina Cvetaeva über das Problem des Augenblickes, der Ewigkeit und der Zeit in einer Weise, die vollständig mit Kierkegaard übereinstimmt:

Про себя я давно имел обыкновение говорить, что я могу быть дорог, близок, легок и постоянен тому, кто знает, что мгновение соперничает только с вечностью, но больше всех часов и времен. Надо заводить что-то не свое, общечужое, чтобы в продолжении часов сидеть с человеком, хорошо себя чувствующим в часах. Это как партия пернатого с пресноводным. А как это ужасно в любви! (17.1926, Rilke 1990, 153)

Das, was Pasternak hier die *Stunden* nennt, entspricht Kierkegaards Begriff der Zeitlichkeit.¹⁰ Durch die Bezeichnung *Gemeinfremdes* distanziert sich Pasternak von ihr wie auch von dem Menschen, der damit zurechtkommt. Hätte Kierkegaard solche Äußerungen Pasternaks gekannt, hätte er vielleicht seinen fiktiven Ästhetiker durch russischen Dichter ersetzt, den er hier ertappen könnte mit dem Vorwurf: Da siehst Du, Du sagst es selbst, daß Du in der Zeit zwischen den ästhetischen Augenblicken gar nicht anwesend bist!

Die Folge davon wäre *Verzweiflung*:

[...] Du fichtst [...] für eine geschwundene Zeit. Sintemal Du nämlich für den Augenblick kämpfst wider die Zeit, so fichtst Du eigentlich allezeit für das Verschwundene. [...] Es ist doch Verzweiflung. Du magst Dich drehen und wenden wie Du willst, Du mußt zugestehn, daß die Aufgabe ist, die Liebe in der Zeit zu bewahren. Ist das unmöglich, so ist Liebe eine Unmöglichkeit. (1957, 149-50; vgl. Cvetaeva oben - "что? в чем дело? - ни в чем! Прошло!")

Alles ist weggeschoren ausgenommen das Gegenwärtige; was Wunders denn, daß man in der ständigen Angst es zu verlieren es wirklich verliert. (Ibid., 25)

Was ist also Schwermut? Sie ist des Geistes Hysterie. Es kommt da im Leben des Menschen ein Augenblick, da die Unmittelbarkeit gleichsam reif geworden ist, und da der Geist eine höhere Form heischt, da er sich selber als Geist ergreifen will. Als unmittelbarer

Geist hängt der Mensch mit dem gesamten irdischen Leben zusammen, und jetzt will der Geist sich gleichsam sammeln aus dieser Zerstreuung heraus und sich in sich selbst erklären; die Persönlichkeit will sich ihrer selbst bewußt werden in ihrer ewigen Giltigkeit. Geschieht dies nicht, kommt die Bewegung zum Stehen, wird sie verdrängt, dann tritt Schwermut ein. (Ibid., 201)

An diesen Punkt seines Lebens ist Pasternak in der zweiten Hälfte der 20er Jahre gelangt. Er muß sich über seine Zeit Klarheit verschaffen, über "die Arbeit der Zeit", die ihm nach wie vor entgeht. Am 10. Mai 1928 schreibt er an Ol'ga Frejdenberg:

Я много болел этой зимой и мало чего сделал. В двух-трех работах, которые мне предстоит довести до конца, я теперь дошел до очень тяжелой и критической черты, за которой находится, по теме, - истекшее десятилетие - его события, его смысл и прочее, но не в объективно-эпическом построении, как это было с "1905-м", а в изображении личном, "субъективном", т.е. придется рассказывать о том, как мы все это видели и переживали. (1981, 108)

Es ist klar, daß *subjektiv* hier nicht lyrisch, unmittelbar bedeutet, sondern existentiell gemeint ist: Pasternak will die Zeit, die *Stunden*, interpretieren und bewerten. Er will sich, in Kierkegaards Worten, aus der Verstreuung sammeln. *Geschieht dies nicht, kommt die Bewegung zum Stehen, wird sie verdrängt, dann tritt Schwermut ein*, behauptet Kierkegaard – vgl. Pasternaks Fortsetzung in demselben Brief (auf den weiter unten nochmals einzugehen wird):

Я не двинусь ни в жизни, ни в работе, ни на шаг вперед, если об этом куске времени себе не отрапортую. Обойти это препятствие, занявшись чем-нибудь другим, при всех моих склонностях и складе значит обесценить наперед все, что мне осталось пережить. Я бы мог это сделать только, если бы знал, что буду жить дважды. (1981, 108-9)

Gemessen an zahlreichen Äußerungen Pasternaks wäre seine geistige Lage in den 20er und der ersten Hälfte der 30er Jahre tatsächlich mit Kierkegaard als *Verzweiflung* zu bezeichnen.¹¹ Das Projekt, worüber Pasternak O'lgas Frejdenberg oben schreibt, ist ihm nicht gelungen, und das Gefühl des Stillstandes hat sich verstärkt. Am 11. Juni 1930 schreibt er an die Kusine:

Я ничем серьезно не болен, мне ничего непосредственно не грозит. Но чувство конца все чаще меня преследует, и оно исходит от самого решающего в моем случае, от наблюдений над моей работой. Она уперлась в прошлое, и я бессилен

сдвинуть ее с мертвой точки: я не участвовал в создании настоящего и живой любви у меня к нему нет. (1981, 132)

Kurz davor an die Mutter:

Я боюсь, что совершенно языком непобедимая тяжесть и еле преодолимый сердечный мрак так сильно сказались на мне, что от искусства у меня ничего не осталось [...] Я хотел сказать, и забыл: какой-то безысходный, не тот, лирически молодой, а окостенело разрастающийся автобиографизм все теснее охватывает все то, что я делаю. И тут кончается искусство. (Е. Pasternak 1989, 464)

Bekanntlich hat sich die Verzweiflung vertieft, bis Pasternak 1935 fast ein Jahr lang in einem Zustand der Geisteskrankheit versank. Auch diese Krise ist als Teil seiner äußeren Geschichte gesehen worden. Aber Pasternak selbst war sich dessen bewußt, daß sie auch mit seinem Stillstand verbunden war. Am 1. Oktober 1936 schreibt er an Ol'ga Frejdenberg:

О последней [т.е. о работе, РА] я, после кризиса, составлявшего существо моей прошлогодней болезни (он, между прочим, заключался и в судьбе работ, подобных твоей) - редко мечтаю. [...] Как раз сейчас, дня два-три, как я урывками взялся за сюжетную совокупность, с 32 года преграждающую мне всякий путь вперед, пока я ее не осилю, - но не только недостаток сил ее тормозит, а оглядка на объективные условия, представляющая весь этот замысел непозволительным по наивности притязаньем. И все же у меня выбора нет, я буду писать эту повесть. (1981, 160-61)

Wir erhalten einen starken Eindruck sowohl von der Dauer der Krise wie auch von der inneren Ausdauer Pasternaks, wenn wir von hier auf den zitierten Brief an Ol'ga Frejdenberg vom 10. Mai 1928 zurückgreifen. Bereits dort war die Rede von Stillstand, von zwei Arbeiten im Stocken, vom Konflikt zwischen innerem Trachten und der äußeren Geschichte, aber auch von der Unmöglichkeit, die Aufgabe aufzuschieben, denn:

Я бы мог это сделать только, если бы знал, что буду жить дважды. Тогда я до второй и более удобной жизни отложил бы эту ужасную и колючую задачу [...] А ты знаешь, террор возобновился [...]. Я боюсь, что попытка, о которой говорю выше, и без которой я не могу закончить двух вещей, принесет мне неприятности и снова затруднит мне жизнь, если не хуже. Но это - в естественной последовательности должного и предопределенного, вовсе не из задора какого-нибудь или чего-нибудь в этом роде. (1981, 109)

Mitten in diesem jahrelangen Ringen um eine innere Geschichte angesichts der äußeren wird Pasternak zum Dichter ohne Geschichte ernannt – in Marina Cvetaevas oben erwähntem Essay "Poëty s istoriej i poëty bez istorii". Cvetaeva war sich dieser Charakterisierung Pasternaks längst ganz sicher. Zehn Jahre zuvor, im Jahr 1923, hatte sie in ihrem Brief über "Temy i variacii" Pasternaks Problem mit der Zeit ganz präzise diagnostiziert:

А знаете, Пастернак, Вам нужно писать большую вещь. Это будет Ваша вторая жизнь, первая жизнь, единственная жизнь. [...]

Лирические стихи (то, что называют) - отдельные мгновения *одного* движения: движение в прерывности. [...] Лирика - это линия пунктиром, издали - целая, черная, а взгляды: сплошь прерывности между [пропуск] точками - безвоздушное пространство: смерть. И вы от стиха до стиха умираете. (1972, 278-79)

Cvetaeva verfügt über mehr Erfahrung als Kierkegaard und bestimmt den Zustand des Dichters zwischen seinen lyrischen Augenblicken nicht "nur" als Verzweiflung, sondern als den Tod. Dennoch begründete sie ihren damaligen Rat an Pasternak, etwas Größeres zu schreiben, nicht mit dem biographischen Problem (nach ihr ein Teil des Preises, um den die Lyrik erkaufte wird), sondern mit etwas, das wir als die schlechte Unendlichkeit des Ästhetischen aufzufassen haben. "Ведь Ваше "тяжело" - только оттого, что Вы не *протратитесь* [...] Вы не израсходуетесь, но Вы задохнетесь". (Ibid) Kurz zuvor hat sie in "Svetovoj liven" dasselbe noch allgemeiner und eindringlicher geschrieben:

Но мы умрем со спертостью

Тех розысков в груди ...

В этом двуступиши может быть главная трагедия всей пастернаковской породы: невозможность растратить: приход трагически превышает расход:

И сады, и пруды, и ограды,

У кипящее белыми воплями

Мироздание - лишь страсти разряды,

Человеческим сердцем накопленной ..(1979,146-47)

Nun, zehn Jahre später, schlägt sie – parenthetisch! – ihre formelhafte Konklusion vor:

Самая лирика, при всей своей обреченности на самое себя, неисчерпаема. (Может быть, лучшая формула лирики и лирической сущности: *обреченность на неисчерпаемость!*) (1980, 435)

Auch Kierkegaard hat eine schlechte Unendlichkeit der unmittelbaren, momentanen Erlebnisse des Ästhetikers erörtert. Scharfsinnig sieht er sogar etwas Unästhetisches darin. An einer Stelle, wo die Rede von der "illusorischen Ewigkeit" der ersten Liebe ist, und von ihrer Schwierigkeit, "daß sie nämlich nicht vom Fleck kommen kann", schreibt er kurz: "Das Aesthetische liegt in der Unendlichkeit der ersten Liebe, das Nichtaesthetische aber darin, daß diese Unendlichkeit nicht endlich gemacht werden kann" (1957, 61-62).

Bei Pasternak finden wir entsprechende Zeugnisse, Klagen, die für weite Strecken seines Schaffens charakteristisch sind. Noch am Anfang seines Schaffens hat der Freund Konstantin Loks bemerkt: "Ему все время казалось, что он не умеет говорить о том, что составляло суть его жизни" (Е. Pasternak 1989, 118). Dementsprechend – und entsprechend den Formeln Cvetaevas und Kierkegaards – schreibt er fünfzehn Jahre später an seine Mutter:

Я очень устал. Не от последних лет, не от житейских трудностей времени, но от всей своей жизни. Меня утомил не труд, не обстоятельства семейной жизни, не забота, не то, словом, как она у меня сложилась. Меня утомило то, что осталось бы без перемены, как бы ни сложилась она у меня. Вот то и грустно и утомительно ... что чуть ли не весь я всю жизнь оставался и останусь без приложения. (6.3.1930, Е. Pasternak 1989, 464)

Auch aus einem Brief Pasternaks an Ol'ga Frejdenberg vom 18. Oktober 1933 geht das eben Erörterte deutlich hervor – die Verzweiflung des Autors, die schlechte Unendlichkeit seiner Augenblicke, die Versuche, etwas anderes zu schaffen, mit dem er nicht zurechtkommt:

Ах, много бы я мог тебе написать на эту тему пережитого и передуманного, но всякий раз, как в письме ли или работе подходишь к главному и уже готовому, потому что найденному до всего остального, то такая тоска прутковская охватывает (необнимаемости необъятного), что именно главное это и оставляешь в умолчаньи. [...] Оттого-то и захвачено у меня одно второстепенное, и сколько я ни писал, теза оставалась неназванной. У всех этих вещей отрублены хвосты, каждый из которых, если бы дать им волю, должен был бы разрастись в трактат или, точнее, в нечто бесконечное о бесконечном. (1981, 150)

Pasternaks Urteil – "теза оставалась неназванной, у всех этих вещей отрублены хвосты" – erinnert an eine Stelle bei Kierkegaard, wo er das *Erobern* des Ästhetikers kritisiert und für das *Besitzen* des Ethikers plädiert:

Das wahrhaft Große ist somit nicht das Erobern, sondern das Besitzen. [...] das eine ist nicht bloß größer als das andre, sondern es ist Sinn in dem einen, und das ist in dem andern nicht. Das eine hat sowohl Vordersatz wie Nachsatz, das andre ist bloß ein Vordersatz, und an der Stelle des Nachsatzes ist ein bedenklicher Gedankenstrich [...] Wenn man erobert, vergißt man fort und fort sich selbst, wenn man besitzt, erinnert man sich seiner selbst (1957, 140)

Pasternak hat zahlreiche Eroberungen im kierkegaardschen Sinne gemacht. In jedem gelungenen lyrischen Ausdruck eroberte er seine "Schwester das Leben" oder, mit Cvetaeva gesprochen, die "Natur" — aber um den Preis seines Selbstvergessens. Es ist ihm so ergangen, wie es der Assessor bei Kierkegaard behauptet — ihm fehlte die Kontinuität.

Pasternaks Verzweiflung darüber, daß er ständig außer sich oder exzentrisch war, wurde im Laufe der 30er Jahre so stark, daß er unbedingt von seinem Leben Besitz ergreifen oder, mit Maltes Worten, sein Leben auf sich nehmen mußte. Es ist kein Zufall, daß Pasternak im zuletzt zitierten Brief so nahe an Kierkegaards Gegenüberstellung des "Eroberns" und "Besitzens" kam. Denn während der zwei Jahrzehnte von Rilkes Tod 1926 bis zum endgültigen Beginn der Arbeit an "Doktor Živago" 1946 war Pasternak in dieser Dialektik befangen.

Es gehört mit dazu - und zur Dauer der Krise, daß Pasternak sich nicht *entschließen* konnte, anders zu handeln, als er es tat. Einen freien Willen hat er nicht gehabt, und das nicht nur aufgrund der unfreien historischen Umstände. Wie bereits oben zitiert, meint Kierkegaard, das Ästhetische in einem Menschen sei das, wodurch er unmittelbar der ist, der er ist. "Hiermit soll nun keineswegs gesagt sein, daß der, welcher ästhetisch lebt, sich etwa nicht entwickelte, sondern daß er sich mit Notwendigkeit entwickelt, nicht mit Freiheit, daß keine Metamorphose mit ihm vorgeht [...]" (1957, 239). Mitte der 20er Jahre schreibt Pasternak mehrmals an seine Schwester Josephine genau darüber:

Но я человек наименее *свободный* из нас четверых. Если даже, как в обиходе это называется: "я не знаю, чего хочу", то вот именно, в данных кавычках мне этого знать не полагается во всю жизнь. Под несвободой я разумею несвободу от себя самого, несвободу предназначенья. (31.10. 1924, 1990с, 195).

Eben deswegen hat sich Pasternak auch kein Ziel setzen und keine Intentionen als seine persönlichen auffassen können:

Смешно рассуждать, для чего живет человек. Ясно. Цели призрачны, их ставит вымысел и новый упраздняет. Но как легко и жизни стать призраком! Вот единственная, пожалуй, цель для человека в историческую эру: стараться, чтобы жизнь не стала призрачной; перебивать тенденцию к улетучиванию по-

ложеньями, наливающими соком, весом, смыслом.(26.1.1925, 1990с, 197)

Wiederum spricht hier Pasternak fast in den Worten Kierkegaards darüber, wie sich das Leben des Ästhetikers verflüchtigt, eben unwirklich oder gespenstisch wird. Auch Pasternaks Heilmittel dagegen ("položenija") ist charakterisch, – der Ästhetiker denkt ja immer zu abstrakt. In diesem Zusammenhang betont Kierkegaard mehrmals, wie sich das Interesse des Ästhetikers auf die Augenblicke vor der Entscheidung oder Kulmination konzentriert, auf Kosten des Nachhers, um das er sich nicht kümmert. "Das Sinnliche sucht die augenblickliche Befriedigung, und je verfeinerter es ist, um so mehr versteht, es, den Augenblick des Genusses zu einer kleinen Ewigkeit zu machen". (1957, 23) Und anderswo: "Vor der Zeit, die dem Höhepunkt vorangeht, ist Dir nicht bange, im Gegenteil, du liebst sie, und du bemühst Dich oft, durch eine Vielzahl von Reflexionen die Augenblicke der Reproduktion noch länger zu machen, als sie ursprünglich gewesen sind [...]." (1957, 136) Die "Ewigkeit" des Ästhetikers liegt vor einem "Entweder – Oder"... In einem Brief an die Cvetaeva wiederholt Pasternak seine Feststellung, daß er keinen eigenen Willen habe; anstelle davon spricht er von einem *poetischen* Willen, der eben die Augenblicke vor einer Entscheidung, einem Höhepunkt vorwegnimmt:

А поэтическая воля предвосхищает жизнь. Собственно я никогда никакой воли за собой не помню, а всегда лишь предвиденья, предвкушенья и ... осуществленья, - нет лучше: проверки. (23.5.1926, Rilke 1990, 110)

Der so bestimmte poetische Wille Pasternaks wäre keine schlechte Bestimmung des "Willen" des kierkegaardschen Verführers Johannes.

An dieser Stelle sei nochmals an den späten Brief an Ivanov über "Doktor Živago" erinnert, denn dort war auch die Rede vom *Willen* (siehe oben Fußnote 4). Pasternak spricht aber von einem "вторжение воли в судьбу", was ja nichts mit freiem Willen zu tun hat, sondern abermals etwas Naturhaftes, außerhalb des Dichters oder über ihm Befindliches darstellt – wahrscheinlich eben den genannten poetischen oder ästhetischen Willen. Es scheint, Pasternak habe ständig - so wie Kierkegaards Ästhetiker - das Dialektische außerhalb seiner selbst verlagert. Eben deswegen war er so lange außer sich, wie viele von den oben zitierten Äußerungen bezeugen. Er besaß kein eigenes Leben und war, um mit Kierkegaard zu sprechen, an der Zeit gestrandet.

Die Erweiterung des ästhetischen Kreises – *Doktor Živago*

Solange wir Pasternaks Biographie anhand von historischen Umständen gestalten, versetzen wir den Dichter in die Sphäre der *Stunden*. Gerade in diesen aber war er nicht daheim. Pasternak war weniger der Zeit als dem Weltall verbunden – nicht aus eigener Wahl, sondern weil seine Begabung nichts anderes zuließ: "Книга волн – лирический дневник поэта, – schreibt Cvetaeva. – Где писалась эта книга? – Всюду! Когда? – Всегда." (1980, 457) Dieser Aufsatz ist ein Versuch, nicht Pasternak der Zeit zu entreißen, in der er mit solcher Qual einen Halt gewinnen wollte, sondern sein qualvolles Verhältnis zur Zeit zu ergründen. Als lyrisches Genie war Pasternak mit "seiner Zeit" im Sinne von unmittelbarer Umgebung eins. Aber eben deswegen war er von der Zeit im Sinne von Kontinuität, d.h. sinnhaftem Zusammenhang seiner lyrischen Augenblicke ausgeschlossen, – worüber der Mensch Pasternak allmählich verzweifelte. Dieses Dilemma hat Pasternaks Leben und Werk zutiefst geprägt.

Oben wurde gefragt, ob Marina Cvetaeva, wenn sie in ihrem Essay von 1933 am "alten" Pasternak als Dichter ohne Geschichte festhält, doch auch den Autor von "Doktor Živago" gekannt habe?

"Doktor Živago" ist zu groß und komplex, als daß der Roman hier behandelt werden könnte. Er benötigt eine weitere Arbeit, auch weil ein weiterer Kierkegaard dort berufen wäre, nicht so sehr der pseudonyme Autor des "Entweder – Oder" und der "Stadien" als vielmehr derjenige der "Philosophischen Brocken" mit deren "Abschließender unwissenschaftlichen Nachschrift...". Indessen befinden wir uns längst in Pasternaks Romanprojekt; das belegt die oben vorgetragene Auffassung vom *Lebensproblem* des Autors, das zu seinem *Lebensprojekt* in doppeltem Sinne wurde. Folglich möchte ich abschließend meine thesenhafte Auffassung des "Doktor Živago" vorlegen.

Oben war die Rede von der schlechten Unendlichkeit des Ästhetischen im sinnlichen Sinne. Dementsprechend schreibt Cvetaeva, der Dichter mit Geschichte wäre als ein Pfeil, der Dichter ohne Geschichte als ein Kreis darzustellen. "Чувству нечего искать на дорогах, оно знает – что придет и приведет – в себя. Зачарованный круг. Сновидческий круг. Магический круг. Итак, еще раз: Мысль – стрела. Чувство – круг." (Ibid. 431) Zwanzig Jahre zuvor hat Pasternak in einem Brief selbst das Schaffen als einen *geschlossenen, in sich wiederkehrenden Kreis* bestimmt:

Стать источником наслаждения, [...] – послать волну такого наслаждения и благодаря его особенности испытать его со своей стороны в другом; отдать, чтобы получить его в ближайшем, – в этом цельное, замкнутое, к себе возвращающееся кольцо творчества.

Если чувственность вообще - слой, спаивающий две величины, лежащие по обе стороны от него, то чувственность искусства - это спай цельного обруча. (1972, 145)

Es war Pasternaks panästhetisches Projekt, das gesamte Leben in diesen Kreis des Ästhetischen unterzubringen, einschließlich der Kategorien Zeit, Ethik samt seinem eigenen Leben etc. - alles hat er unmittelbar erleben wollen. Der Prosatext "Pis'ma iz Tuly" (1918) wird oft als frühes Beispiel einer ethischen Besorgnis Pasternaks angeführt, weil es dort um Tolstoj und das Gewissen geht. Charakteristischerweise aber ist das Erlebnis davon sinnlich motiviert – das Gewissen hängt in der Luft oder, genauer, steckt in dem Boden, auf dem Tolstoj gewandert ist: "Происшествие - в природе местности. Это случай на территории совести, на ее гравитирующем, рудоносном участке". Aus einem zur selben Zeit verfaßten Brief an die Eltern (über den Inhalt des Buches, wofür die "Pis'ma iz Tuly" bestimmt waren) geht diese *sinnliche Verräumlichung* bzw. *räumliche Versinnlichung von Geistigem* auch hervor:

Знаешь, вроде таких бесед, какие я иногда веду - об искусстве, о большом человеке, о том, например, что чувства живые и также осязательно проникающие межчеловеческую среду, как воздушные испарения садовую заросль и тучи летом, в полдень, после грозы, - что такие чувства, которые каждый носит в себе и биографически осуществляет - находятся на содержаньи у человечества. (1990b, 308)

Aber im Laufe der Zeit hat Pasternak gespürt, daß weder sie noch sein eigenes Leben in den ästhetischen Kreisen enthalten waren. Sein unmittelbares Genie und seine panästhetische Philosophie schließen Geschichte aus. Er konnte weder Zeit noch Geschichte noch sein Leben ästhetisch leisten, – es gelangen ihm "nur" sinnliche Augenblicke bzw. ihre Abläufe und abstrakte theoretische Deklarationen dazu. In Michail Bachtins Worten konnte Pasternak kein *fremdes Wort* darstellen; in Pasternaks eigenen Worten - aus "Detstvo Ljuvers" - fehlt das Verhältnis zu einem "посторонний", d.h. zu *einer dritten Person*, bevor er selbst als Persönlichkeit hervortreten könnte.

Der jahrzehntelange Anlauf zu "Doktor Živago", die lange Reihe von Prosafragmenten, spiegelt Pasternaks Ringen um Kontinuität, um eine eigene Geschichte. Lange hat er vergeblich gekämpft, denn er hat sein lyrisches Erlebnis einem lyrischen Helden anvertraut, einem *alter ego*, durch den aber kein *fremdes Wort*, kein "посторонний" entstand, egal ob die Darbietung in der ersten oder in der dritten Person präsentiert war. Der ästhetische "Kreis" wurde unterschiedlich gestaltet. Er konnte größer oder kleiner werden im Text, mehr oder weniger Dialog bzw. abstrakte Essayistik um sich gruppieren; aber er ist der künstlerische

Kern geblieben, und dieser Kern hat nach wie vor nichts Nicht-unmittelbares in sich aufnehmen können.

Wie können wir vor diesem Hintergrund "Doktor Živago" verstehen? Der Roman wurde zur Vollendung gebracht. Er umfaßt die erste Hälfte unseres Jahrhunderts und bezieht noch dazu die ganze Geschichte seit Christus mit ein. Hat Pasternak den ästhetischen Kreis durchbrochen? Oder hat er ihn nur drastisch erweitert? Wir können auch anders fragen – war Pasternak nicht mehr Ästhetiker im Sinne Kierkegaards?

Eine neue Philosophie hat Pasternak kaum entwickelt. Der Roman steht in grundsätzlichem Einklang mit seinem seit der Jugend äußerst konsistenten Denken, und es mehren sich die Indizien, daß eben eine Rückkehr zu jugendlichen Erlebnissen eine wichtige Rolle gespielt hat.¹² Eher ist er – wie er selbst dachte – zu einer neuen Ästhetik gelangt. Die mächtige Erweiterung des thematisch-historischen Bereiches, die Geschwindigkeit und Sicherheit, womit der Autor nach jahrelanger Lähmung hat schreiben können (wenn er nur Geld und Zeit hatte) – all das könnte auf eine Metamorphose deuten.

Nach meiner Auffassung erscheint aber die Wandlung Pasternaks eher technisch als organisch. "Doktor Živago" ist eher das Ergebnis einer weiteren ästhetischen Umgestaltung als einer Metamorphose. Wir wissen, daß der Autor nun mit ganz anderen Materialien gearbeitet hat als zuvor – mit der Bibel, mit liturgischen Texten und mit Folklore, aber gleichzeitig auch, daß die ganze Erlebniswelt seiner Jugend aktualisiert wird, einschließlich seiner damaligen ästhetischen Theorie. Wie kommt es zu dieser Symbiose? Woher die Kraft, die das, was fast im Blute lag, mit dem, was eben auf dem Schreibtisch auftauchte, in eine gemeinsame Bewegung versetzt?

Das, was das Werk zum Kunstwerk macht, ist immer noch ein lyrisches, unmittelbares, sinnliches Erlebnis des Lebens. Aber nun ist der Geltungsbereich, den dieses Erlebnis in Anspruch nimmt, drastisch vergrößert. Er ist um die Geschichte und das Christentum erweitert!

Folglich wäre der entscheidende Zug die Projektion des Ästhetischen auf das Historische. Die besten Bezeichnungen für diese Umformung wären Pasternaks eigene Schlüsselbegriffe der *Verschiebung* ("смещение") aus "Ochranaja gramota", oder der *Übertragung* ("перевод"). Der Autor verschiebt seine kreisförmige Erlebnisweise, die bis jetzt auf den ästhetischen Augenblick begrenzt war, so daß sie das Historische einläßt; damit überträgt er sie auch in eine neue Sprache.

Wo und wie wird im Roman diese Umformung bewerkstelligt? Seine Kunstphilosophie wird in den Reflexionen und Aufzeichnungen des Helden formuliert, die Historiosophie, mit der die Kunstphilosophie zur Deckung gelangt, basiert auf den Ideen von dessen Onkel Vedenjapin und auf seinen Gedichten. Für sich genommen hätten weder Vedenjapins noch Živagos Reflexionen künstlerische

Tragfähigkeit oder -weite. Sie sind abstrakt und von der Art, wie sie Pasternak in seinen frühen philosophischen Essays und in "Ochrannaja gramota" beschrieben hat. Zwar gewinnen Živagos Gedanken Halt in der dargestellten Welt, aber nicht dank ihrer selbst, sondern deswegen, weil Živago sonst auch als Träger des lyrischen Weltgefühls künstlerisch präsent ist. Es ist evident, daß die Gedichte des Helden das wesentliche Kraftfeld sind, von dem die entscheidende Historisierung ausgeht. Erst die Gedichte des Helden machen den Roman zu einem *Roman*. Die Antwort auf unsere Frage, wo und wie die Verschiebung des Ästhetischen auf das Historische bewerkstelligt wird, muß in den Gedichten Jurij Živagos gesucht werden.

In den Gedichten vereinigt sich das ästhetische Erlebnis des Helden und seines Autors mit den historischen Figuren Hamlets und Christus. Indem er Schlüssel-momente ihrer Schicksale vergegenwärtigt, setzt er seine Lebensrolle der ihren gleich. Dabei sind eben *Rolle* und *Schicksal* Leitwörter. Beide besagen, daß die Identifikation auf verdichteten Augenblicken beruht. Jurij Živago erlebt entscheidende Augenblicke im Leben Hamlets und Christus als Paradigmen, denen er in seinem Leben gefolgt ist. Indem er es als *Wiederholung* des Schicksals Hamlets und Christi darstellt, verdichtet er das eigene Leben auf präfigurierte Augenblicke hin.

Wir sind am *Sinnbild* des Werkes, das dessen innere Form begründet. An diese Verschiebung in Zeit und Raum richten sich unsere obigen Fragen: Hat Pasternak den ästhetischen Kreis durchbrochen oder nur erweitert, war er nicht mehr Ästhetiker im Sinne Kierkegaards? Kommt hier eine *historische Zeit* zur Geltung? Stoßen wir hier auf eine Kontinuität im Leben des Helden und seines Autors? Wir könnten auch mit Kierkegaard fragen: stellen die betreffenden Gedichte tatsächlich eine *Wiederholung* dar, oder sind sie "nur" ein Gleichnis?

Meine thesenhafte Auffassung ist, daß die Gedichte Jurij Živagos eher als Gleichnisse aufzufassen sind denn als Wiederholungen. Die kierkegaardsche Wiederholung bedeutet, daß Augenblicke des *eigenen* Lebens kraft einer transzendenten Deutung verkettet werden, wodurch der Mensch sein Leben auf sich nimmt und Kontinuität erhält. Hier werden Augenblicke im Leben des Helden nicht mit anderen ihm eigenen Augenblicken verkettet, sondern mit historischen Paradigmen außerhalb von ihnen. Wohlgemerkt wird im gleichen Zuge postuliert, es gäbe da kein *außerhalb*. Denn der Held schließt sich Christus und Hamlet an, gesellt sich ihrer Geschichte zu und setzt sie fort. Eben dadurch tritt er in die Geschichte ein.

Hier sehen wir, wie die Geschichte zu einem großen Kreis wird, einem großen gemeinsamen Augenblick. Die Abstraktion des Erlebnisses liegt darin, daß Hamlet und Christus ins Leben des Helden hereingenommen werden, oder umgekehrt das Leben des Helden sich an das ihrige anschließt. Anstatt daß sich der Held und sein Autor *ihre Stunden*, ihr Leben in der Zeitlichkeit, als Kontinuität ihres Tuns

aneignet, entnimmt er den Sinn des Lebensaugenblickes einer anderen Zeit, dem Augenblick eines anderen. Dieser Sinn ist derjenige der Schicksalserfüllung, des Opfers. Die Bestimmung des Opfers impliziert zwar Zeitlichkeit, bedingt einen Lebensweg des Opfers, in unserem Fall die Geschichte Jurij Živagos. Aber indem der zeitliche Weg *versinnbildlicht* wird, büßt er seine Zeitlichkeit ein. Im gleichen Nu, wo die Zeitlichkeit gesetzt wird, wird sie als *eigene* Zeit aufgehoben und in einen großen historischen Kreis übertragen.

Oben wurde das Dilemma des Ästhetikers Pasternak mit Bachtin bzw. dem Autor selbst damit begründet, daß er kein *fremdes Wort* bzw. keinen "посторонний человек" künstlerisch darstellen könne. Kommt nicht in den Gedichten Jurij Živagos ein fremdes Wort, eine dritte Person künstlerisch zustande? Die Gedichte scheinen mir romanhafter als der gesamte Prosateil eben deswegen, weil hier - und erst hier - der Autor nach einer dritten Person - in der Gestalt Christi - ausgreift: Christus ist der epische Held des Werkes, an dem der lyrische Held Jurij Živago auch episch werden will. Abstrakt gesehen ist dieser epische Held zu weit hergeholt, als daß die beabsichtigte Wiederholung zu mehr als einem Gleichnis werden könnte. Künstlerisch erlebt aber gelangt Christus tatsächlich ins Leben des Helden dadurch, daß die Darstellung Christi dem Helden ästhetisch gelingt. Ihre Epik entstammt zwar dem Evangelium, aber sie wird ästhetisch gegenwärtigt.

Diese Historisierung des Ästhetischen könnte vielleicht als ein *Kurzschluß* der Ästhetik und Geschichte bezeichnet werden. Pasternak projiziert seine Ästhetik auf die Geschichte und präsentiert einen augenblicklichen Kontakt durch Raum und Zeit. In einem oft zitierten Brief an Ol'ga Frejdenberg schreibt er darüber, wie das Christentum und das Thema der Unsterblichkeit den Grund seines Romans ausmachen, wobei er von *seinem* Christentum spricht (1981, 245). Dieses Christentum ist ästhetisch, *sinnbildlich*, ja, eigentlich zweifach metonymisch – Christi Leben sei ein pars pro toto der Geschichte; das Leben Jurij Živagos und seines Autors würden erst als Teil des sinnbildlichen Evangeliums *historisch* sinnhaft. Pasternak setzt die Geschichte, indem er die historische Zeit tilgt.

Ich möchte den "Kurzschluß" mit zwei kurzen Beispielen beleuchten. Der Begriff des *Wunders* war vom Anfang an für Pasternak grundlegend gewesen. Bis zur Wende in "Doktor Živago" aber war das Wunderhafte mit dem Weltlichen, ästhetisch Greifbaren identisch, was Pasternak in einem frühen Brief an Konstantin Loks unterstrichen hat. Loks hatte etwas "Dithyrambisches" in Pasternaks Gedichten gespürt, wozu Pasternak erwidert:

[...] нет того дива на земле, перед которым стало бы в тупик диво человеческого восприятия; надо только, чтобы это диво было на земле, т[о] е[сть] в форме своей указывало на начало своей жизненности и на приспособленность своего сожития

со всей прочей жизнью. Это и есть то, что Вы назвали дифирамбизмом "Барьеров". (1990b, 310)

Vergleichen wir dieses Dithyrambische, im sinnlich-Weltlichen befindliche "диво" mit dem "чудо" in der abschließenden Strophe von Jurij Živagos Gedicht "Čudo":

Найдись в это время минута свободы
У листьев, ветвей, и корней, и ствола,
Успели б вмешаться законы природы.
Но чудо есть чудо, и чудо есть бог.
Когда мы в смятение, тогда средь разброда
Оно настигает мгновенно, врасплох.

Jetzt wird das Weltliche – die ganze Natur – außer Kraft gesetzt und beseitigt. Das Wunder ist nun etwas Anderes, es wird mit Gott gleichgesetzt. Im oben zitierten Brief gab es kein Wunder auf dieser Welt, vor dem Natur und unser Erlebnisvermögen versagten. Hier ist es da. Aber *da* heißt nicht hier, vor dem Dichter in seinem Leben, sondern in der Bibel. Die Übertragung dieses Wunders ins Leben des Dichters erfolgt erst in den letzten zwei Zeilen des Gedichts. Dort wird das Göttliche Teil eines weltlichen Augenblickes. Jeder Pasternakleser, dem die Zeile "оно настигает мгновенно, врасплох" isoliert begegnete, würde sie für eine Formel von Pasternaks ästhetischer Poetik halten. Hier wird Gott in die Ästhetik integriert. Bemerken wir, daß der Dichter "бог" auf "врасплох" reimt. Dieses Beiwort gehört zu den paradigmatischen in Pasternaks Augenblicksästhetik, der "Plötzlichkeitspoetik" des lyrischen "порыв", die auf Beiwörtern vom Typ "врасплох" und "навзрыд" basiert. Pasternak reimt Gott auf ein Schlüsselwort seines unmittelbaren ästhetischen Erlebnisses. Der "Kurzschluß" des Ästhetischen und des Historisch-Religiösen ist in den Reimwörtern exponiert.

Interessanterweise hat Kierkegaard erörtert, wie sehr *das Plötzliche* charakteristisch sei für den ästhetischen Habitus. Der Ästhetiker hat ja, im Unterschied zum Ethiker, keine Kontinuität, die dem Plötzlichen Widerstand leisten könnte. In "Der Begriff Angst" schreibt Kierkegaard, das Plötzliche sei das Dämonische auf die Zeit angewendet.¹³ An sich gehört im Russischen schon Mut dazu, "бог" auf "плох" zu reimen (wenn auch *врасплох* nicht unbedingt auf "плохой" zurückgeht).

Dieser Reim indiziert, wie unvermittelt Pasternak vom weltlichen Augenblick zu dem Religiösen gelangt. Sein Weg ist so unmittelbar und direkt, daß das Religiöse dem Ästhetischen kaum standhält. Seine Termini "смещение" und "перевод" bezeichnen genau das. Der oben erwähnte Unterschied zwischen "диво" und "чудо" scheint eher ein terminologischer zu sein.

Noch ein Beispiel sei hier angeführt. Oben wurde Pasternaks Definition des *ästhetischen Kreises* im Brief an A. Stich zitiert (1972, 145). Sie erinnert an Jurij Živagos oft zitierte Definition der Seele und der Unsterblichkeit im Gespräch mit seiner kranken Schwiegermutter Anna Ivanovna:

Человек в других людях и есть душа человека. Вот что вы есть, вот чем дышало, питалось, упивалось всю жизнь ваше сознание. Вашей душою, вашим бессмертием, вашей жизнью в других. (Doktor Živago, Teil III, Kap. 3)

Auch in diesem Fall scheint die Verschiebung des ästhetischen Kreises auf Unsterblichkeit und Seele terminologisch zu sein. Der Kreis ist derselbe geblieben, er bzw. das, was er beinhaltet, wird lediglich anders benannt.

Schluß

Im Schlußwort der "Stadien auf des Lebens Weg" schreibt der fiktive Autor Frater Taciturnus über Menschen, die das Religiöse nicht in voller Tiefe und Komplexität erfassen, sondern nur die eine oder die andere Seite des Religiösen wahrnehmen. Er nennt sie Sophisten und gesteht: "Von diesen Sophisten bin ich einer." Im weiteren unterteilt er die Sophisten ganz kurz in drei Klassen. Ich zitiere die Definition der ersten Klasse:

1) Diejenigen, die vom Ästhetischen aus ein unmittelbares Verhältnis zum Religiösen erhalten. Da wird die Religion Poesie, Geschichte; der Sophist selbst ist für das Religiöse begeistert, aber dichterisch begeistert, in dieser Begeisterung ist er zu jedem Opfer bereit, setzt womöglich sein Leben daran, nur wird er deswegen noch kein Religiöser. In Höhe von Ansehen verwechselt er sich und läßt sich verwechseln mit einem Propheten oder Apostel. (Kierkegaard 1924, 508-9, meine Übersetzung, PAJ.)

Ich finde diese Bestimmung zutreffend sowohl für den Helden als auch für den Autor im "Doktor Živago". Beider Weg vom Ästhetischen zum Religiösen ist unmittelbar, beide geht nur eine Seite des Religiösen an: die Religion wird mit Geschichte und Poesie gleichgestellt, und der Held ist zu jedem Opfer bereit, setzt denn auch sein Leben daran. Wir brauchen nicht den Terminus Sophist auf Pasternak zu übertragen; wohl aber scheint die zitierte Bestimmung zutreffend für seinen Roman.

Ist Pasternak mit "Doktor Živago" in seine "Zeitrechnung", in seine Stunde zurückgelangt? Hat er sein Leben auf sich genommen, indem er es geleistet hat?

Hat er von seinem Leben Besitz ergriffen durch "Erobern rückwärts"? Hat er Kontinuität erhalten?

Anscheinend hat das der historische Autor Pasternak geleistet, denn er hat endlich über seine Zeit geschrieben. Dennoch ist "Doktor Živago" keine historische Prosa, denn der Roman ist weder historisch noch Prosa. Zwar figuriert das historische Geschehen der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts. Aber dies Geschehen hält nicht stand gegenüber universellen Lebenskräften und büßt den Anspruch auf Geschichtlichkeit ein – die historische Epoche verblaßt gegenüber dem organischen Leben, das *ästhetisch* dargestellt wird und weiterlebt. An die Stelle des historischen Geschehens tritt eine überzeitliche Geschichte, an welcher der Dichter-Held teilnimmt.

Aber damit hat der Dichter-Held sein Leben zu einem Augenblick verdichtet und aus seiner Zeit ausgeklammert. Pasternak hat nicht sein Leben auf *sich* genommen, sondern auf seinen Dichter-Helden – und der hat es aus der Zeit genommen, indem er es als Augenblick zu den sinnbildlichen Gestalten Christi und Hamlets gesellt. Seine eigene Epoche setzt Pasternak in eine historische Paranthese.

Pasternak ist Ästhetiker geblieben, aber er hat sein Ästhetisches erweitert und vertieft. Er ist ein durch und durch weltlicher Dichter und hat selbst nichts anderes vorgespiegelt. Wir haben mit seinem Brief von 1958 an Vjačeslav Ivanov diese Darstellung begonnen. Dort schreibt Pasternak am Ende über ein *Weltmaß*, das im Gegensatz zum *Versmaß* steht: "Если прежде меня привлекали разно-
stopные ямбические размеры, то роман я стал, хотя бы в намерении,
писать в *размере мировом*." Stellt Pasternak den neuen weltlichen Maß dem Ästhetischen gegenüber? Wäre vielleicht hier *Universalität* im Sinne von Ethischem oder Religiösem gemeint?

Nein. Unter *Weltmaß* soll hier eine Lebensteilnahme wie die im Brief an Loks formulierte verstanden werden – "приспособленность сожития со всей прочей жизнью" – nur ist der Geltungsbereich der Teilnahme auf die ganze Welt erweitert. Zehn Jahre vor dem Brief an Ivanov, während einer glücklichen Phase seines Schreibens, hat Pasternak Ol'ga Frejdenberg von einer weltlichen Sprache erzählt, die er erst jetzt vollends erlernt hat:

И действительно, я до безумия, неизобразимо счастлив открытою, широкою свободой отношений с жизнью, таким мне следовало или таким лучше бы мне было быть в восемнадцать или двадцать лет, но тогда я был скован, тогда я еще не сравнился в чем-то главном со всем на свете и не знал так хорошо языка жизни, языка неба, языка земли, как их знаю сейчас. (Brief vom 29.6.1948, 1981, 267)

Die Sprache des Lebens, die Sprache des Himmels, die Sprache der Erde – es spricht ein Ästhetiker, aber ein glücklicher, der über den Augenblick hinaus ist

oder aber ihn auf neue Weiten projiziert. Nach Beendigung des Romans war Pasternak so glücklich, daß er in aller Ruhe seine alte ästhetische Leidenschaft zulassen konnte, aber eben auch eine neue Ruhe:

Все-таки старейшая моя страсть - искусство (или то, что мне кажется искусством), - оно управляет мною и обстоятельствами моей жизни так же недвумысленно твердо и с такою же ясностью, как людьми владели когда-то религиозные убеждения. Эта ясность линии и цели все мне облегчает, я ко всему наперед готов и за все судьбе и небу скажу спасибо. (1990a, 665)

Davon hat Kierkegaard recht wenig wissen wollen – von dem, was das *Werk* dem ästhetischen Künstler gibt. Auch hätte Kierkegaard *Schicksal und Himmel* nicht in einem Atemzug danken können. Denn er hatte ja seine Wahl getroffen, wollte absichtlich nicht ästhetischer Dichter, sondern Ethiker und Religiöser werden. Pasternak hat umgekehrt derjenige bleiben wollen, der er unmittelbar war, und ist entsprechend an der Zeit gestrandet. Nach jahrelangem Ringen ist es ihm gelungen, den ästhetischen Kreis so drastisch zu erweitern, daß auch die Zeitlichkeit darin Platz fand. Noch im Moment des letzten Beginns im Rahmen des Lebenswerks klafften die Sphären der historischen Zeit bzw. der weltlichen Sprache auseinander, und der Autor wußte immer noch nicht, wie er damit zurechtkommen sollte:

Как трудно бывает временами и как неожиданно обидно! Вообще, какой подбор неподходящих обстоятельств: времени, рождение и прочих этикеток! И как все они противоречат существу, направлению судьбы, разговору с миром! Как из этого выскочить? (1.2.1946, 1981, 239)

Gelang ihm der Sprung? Acht Jahre später, nach Beendigung des Werkes war er davon überzeugt:

Судьба моя сложилась именно так, как я сам ее сложил. (7.1.1954, *ibid.*, 305)

Wie gesagt, was Du sein willst, ist – das *Schicksal*, sagte Kierkegaard (1957, 16). Himmel und Schicksal waren für Pasternak eins, wie auch letztendlich er selbst und sein Schicksal. Er ist derjenige geblieben, der er unmittelbar war, und hat sein ästhetisches Erlebnis bis zum evangelischen Anfang und Ende verabsolutiert: "То, что он родился человеком, есть чистое недоразумение."

Anmerkungen

- 1 Ich habe anderswo Pasternaks lebenslange Anstrengungen, Prosa anstelle von Poesie zu schreiben, unter diesem Gesichtspunkt behandelt (Jensen 1991b).
- 2 Vladimir Markov schreibt: "У меня общее впечатление такое, что Пастернак, как правило, "реалист", т.е., все непонятное у него можно, в конце концов, объяснить, и оно сводится к мелким деталям повседневной жизни." (Privater Brief) Gegenüber seinen Eltern hat Pasternak seine Vorliebe für den Freund Sergej Bobrov begründet mit dessen besonderem Sinn für die unmittelbaren Entstehungsumstände seiner Texte: "Сергей Бобров с поразительной и неожиданной (по идеологии его) меткостью выделял, превознося, в вещах моих всегда то, что и лично для меня, в воспоминанье, связано бывало с фактом так-то и так-то пережитого вдохновенья (вещь как губка пропитывалась всегда в таких случаях всем, что вблизи ее находилось: - приключениями ближайшими, событиями, местом, где я тогда жил и местами, где бывал, погодой тех дней." (7.2.1917, 1990b, 307)
- 3 Die Behauptung, Pasternak sei Ästhetiker im Sinne Kierkegaards, wirkt an sich trivial. Der Philosoph selbst würde sie als nichtssagende Tautologie auffassen, zumal Boris Pasternak ein lyrischer Dichter war, und Kierkegaards Typ des Ästhetikers als polemische Bestimmung des lyrischen Dichters schlechthin gemeint ist. Aber Kierkegaards Ästhetiker ist ein verrufen übertriebenes, eng aufgefaßtes Extrem, mit dem die meisten Dichter sich nicht decken würden, vor allem, weil Kierkegaard dem Ästhetiker jedwede ethische Dimension abschreibt. Folglich wäre es eher eine Ausnahme als Regel, falls seine Definition genau auf einen gegebenen Dichter wirklich zutreffen würde. Deswegen mag es nicht trivial, sondern vielsagend sein, wenn wir in Pasternak einen solchen Ausnahmefall vorfinden.
- 4 Pasternaks Ausdruck *вторжение воли в судьбу* ist vielsagend. Nach Kierkegaard ist der Ästhetiker dem Schicksalsglauben ausgeliefert; selbst kann er keine Einheit zwischen den Einzelmomenten seines Lebens herstellen, weshalb er die Entscheidung über seinen Lebenslauf dem Schicksal zutraut. "Wie gesagt, was Du sein willst, ist – das Schicksal." (1957, 16) Kierkegaard bietet hier eine mögliche Erklärung der auffälligen Rolle an, die der Begriff Schicksal für Pasternak gespielt hat. In "Der Begriff der Angst" geht Kierkegaard näher auf das Verhältnis der Angst zum Schicksal ein, in dem das Genie lebt: "Innerhalb des Christentums findet man die Angst des Heidentums im Verhältnis zum Schicksal überall da, wo der Geist zwar zugegen ist, aber nicht wesentlich gesetzt wird als Geist. Die Erscheinung zeigt sich am deutlichsten, wenn man ein Genie beobachtet. Das Genie ist inmittelbar als solches überwiegend Subjektivität. [...] Als unmittelbar kann es Geist sein (hier liegt die Täuschung, als wäre seine außerordentliche Begabung Geist gesetzt als Geist), hat dann aber ein Anderes außerhalb seiner, welches nicht Geist ist,

und steht selbst in einem äußerlichen Verhältnis zu Geist. Daher entdeckt das Genie fort und fort das Schicksal, und je tiefer das Genie, desto tiefer entdeckt es das Schicksal. [...] Damit erweist das Genie eben seine urtümliche Macht, daß es das Schicksal entdeckt, und danach erweist es wiederum seine Unmacht. Für den unmittelbaren Geist, wie es das Genie allezeit ist, nur daß es unmittelbarer Geist in gesteigertem Sinne ist, ist das Schicksal Grenze. [...] Das Genie als solches kann sich nicht religiös auffassen, gelangt daher weder zur Sünde noch zur Vorsehung, aus diesem Grunde liegt es im Verhältnis der Angst zum Schicksal. Noch nie hat ein Genie ohne diese Angst existiert, es sei denn, daß es zugleich religiös gewesen ist." (Kierkegaard 1952, 101, 103) Von Anfang an - in den jugendlichen Fragmenten und in zahlreichen Briefen (siehe die Briefwechsel mit Ol'ga Frejdenberg und Marina Cvetaeva) und wieder in der Zeit nach "Doktor Živago" wimmelt es in den Schriften Pasternaks von Erwähnungen des Schicksals ("судьба"). Wenn Pasternak im letzten Teil des Romans das Gedicht "Rassvet" mit dem Vers beginnt "Ты значил все в моей судьбе", oder aber - wie im Brief an Ivanov - den Roman als Eingriff des Willens in das Schicksal bezeichnet, ist dies eben kein zufälliges Klischee, sondern Resultat höchst bewußter, lebenslanger Reflexionen.

- 5 Den Hinweis zu Schelling verdanke ich dem Kommentar in Kierkegaard 1957, 431.
- 6 Es ist nicht ganz neu, eine Verbindung zwischen Pasternak und Søren Kierkegaard herzustellen. Erika Greber ist auf die Verwandtschaft zwischen Pasternaks Auffassung vom Nächsten und Kierkegaards "Der Liebe Tun" eingegangen (1989, 89ff). Ich habe kürzlich Pasternaks Anfänge ausgehend von Kierkegaard diskutiert (Jensen 1992a). Außerhalb der Slavistik sind zwei Essays erschienen, worin Parallelen zwischen Kierkegaard und Pasternak erörtert werden (Mlikotin 1983, du Toit 1983), allerdings weit allgemeiner als die hier behandelte Parallele.

Über Pasternaks faktische Kenntnisse Kierkegaards ist bis jetzt wenig bekannt. Der dänische Philosoph war, nach vereinzelt Übersetzungen in Zeitschriften, 1894 zum ersten Mal in Buchform auf russisch erschienen (Kirkegor 1894). Übersetzt wurde er von Peter Emanuel Hansen, der einen Aufsatz über Kierkegaard für die Enzyklopädie Brockhaus und Efron (Band 15, 1885) geschrieben hatte und in den 90er Jahren gegenüber Lev Tolstoj, Nikolaj Strachov, Konstantin Pobedonoscev und Vladimir Solov'ev ganz eifrig Kierkegaard propagiert hat (Čertkov 1986, 27-32). 1908 bringt die vierte Anthologie "Severnyj sbornik" eine Kierkegaard-Präsentation des dänischen Philosophen Harald Höffding und ein Stück aus "Entweder – Oder", "Den Unglücklichsten", in der Übersetzung von Jurgis Baltrušaitis. Zu dieser Zeit war Pasternak von der zeitgenössischen Literatur "vergiftet" (so er selbst in der späten Autobiographie), er will keine "Skandinavische Anthologie" verpasst haben. Baltrušaitis hat er etwas später persönlich kennengelernt. Ob Pasternak im Laufe seines vierjährigen Philosophiestudiums (1910-13) Kierkegaard gelesen hat, ist noch nicht festgestellt, aber wahrscheinlich.

Am 18. Oktober 1912 hat P.B. Struve in St. Petersburgs "Religiozno-filosofskoe obščestvo" einen Aufsatz über Kierkegaard von Michail Odincov

vorgetragen, der bald danach in der Zeitschrift "Russkaja mysl'" veröffentlicht wurde; unter den Zuhörern war Aleksandr Blok, der seinen Eindruck von diesem Abend ins Tagebuch niederschrieb (Čertkov 1986, 36ff).

Anscheinend ist die Rezeption Kierkegaards in Rußland dennoch recht sporadisch gewesen. Lev Šestov, der sein letztes Jahrzehnt in der Emigration gänzlich Kierkegaard widmet, behauptet im Anfang seines Buches über ihn, er habe den Namen Kierkegaard in Rußland nie gehört. Nur vereinzelte Ausnahmen sind bekannt. Michail Bachtin war am Anfang der 10er Jahre von Kierkegaard so begeistert, daß er dänisch lernen wollte, um ihn im Original zu lesen (K. Clark, M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass., and London 1984, 27). Lilja Brik berichtet in ihren Erinnerungen, wie sie und Osip Brik von "In vino veritas" bezaubert waren und Majakovskij darüber erzählt haben (L. Brik, "Iz vospominanij", *S Majakovskim*, Moskva 1934, 63). Roman Jakobson erinnerte sich auch daran: "Однажды в 1917 году я сидел у Бриков в Петрограде. Лиля говорит: "А ты читаешь философию?" Я говорю, да, конечно. "А вот Кьиркегора - ты читал?" - Нет, говорю, - не читал. "Слушай, прочти, у меня случайно его книга по-немецки. Я ее читаю и перевожу Володе. Замечательная вещь!" (B. Jangfeldt (Hg.), *Jakobson - budetljanin*. Sbornik materialov, Stockholm 1992, 70). Bereits 1906 hat der Kritiker und Verleger Emilij Metner (den Pasternak später im Kreis um dessen Verlag "Musaget" kennenlernte) in Briefen an seine Frau Anna weitläufig Kierkegaards "Briefe an Regine" (auf deutsch) zitiert. (Diese Auskunft verdanke ich Magnus Ljunggren.) Andrej Belyj hat während eines Aufenthaltes in Kristiania 1913 einen Vortrag über Kierkegaard auf norwegisch gehört, aber fast kein Wort begriffen, was er ohne zusätzliches Bedauern vermerkt (Čertkov, 38).

- 7 Kierkegaards Assessor Wilhelm hätte für Pasternaks Formulierung volles Verständnis gehabt: "Und ist es denn nicht schmerzhaft und wehmütig, das Leben dergestalt an sich vorübergehen zu lassen ohne je Festigkeit darin zu gewinnen; ist es nicht wehmütig, lieber junger Freund, daß das Leben nie Inhalt bekommt für Dich. Es liegt einige Wehmut in dem Gefühl, daß man älter wird, jedoch eine weit tiefere Wehmut ergreift einen, wenn man es nicht werden kann." (1957, 92-93)
- 8 Kierkegaards Formulierung "daß nicht mit in die Stimmung hineingebeugt werden könnte" erinnert an einen Brief Pasternaks, wo er den Marburger Philosophen vorwirft, "sie beugen sich nicht in der Leidensform" ("они не спрягаются в страдательном", an A. Stich 19.7.1912, 1972, 143). Bereits der siebzehnjährige Gymnasiast Pasternak hat die Leidensform seiner ästhetischen Erlebnisweise wahrgenommen, wie aus einem Brief an P. Ettinger hervorgeht: "Но что здесь, как и везде, восхитительно и никогда не надоедает, это природа. [...] И странно, при виде красоты (что для меня святая-святых) мой "экстаз" клонится к полюсу страдания. В этой красоте все время звучит для меня какое-то "повелительное наклонение" ... пойми, сделай что-то, - словом какой-то императив, заставляющий искать той формы, в которой я мог бы реагировать на эту красоту." (1990b, 295-96) Hier ist aber auch ersichtlich, wie die Leidens-

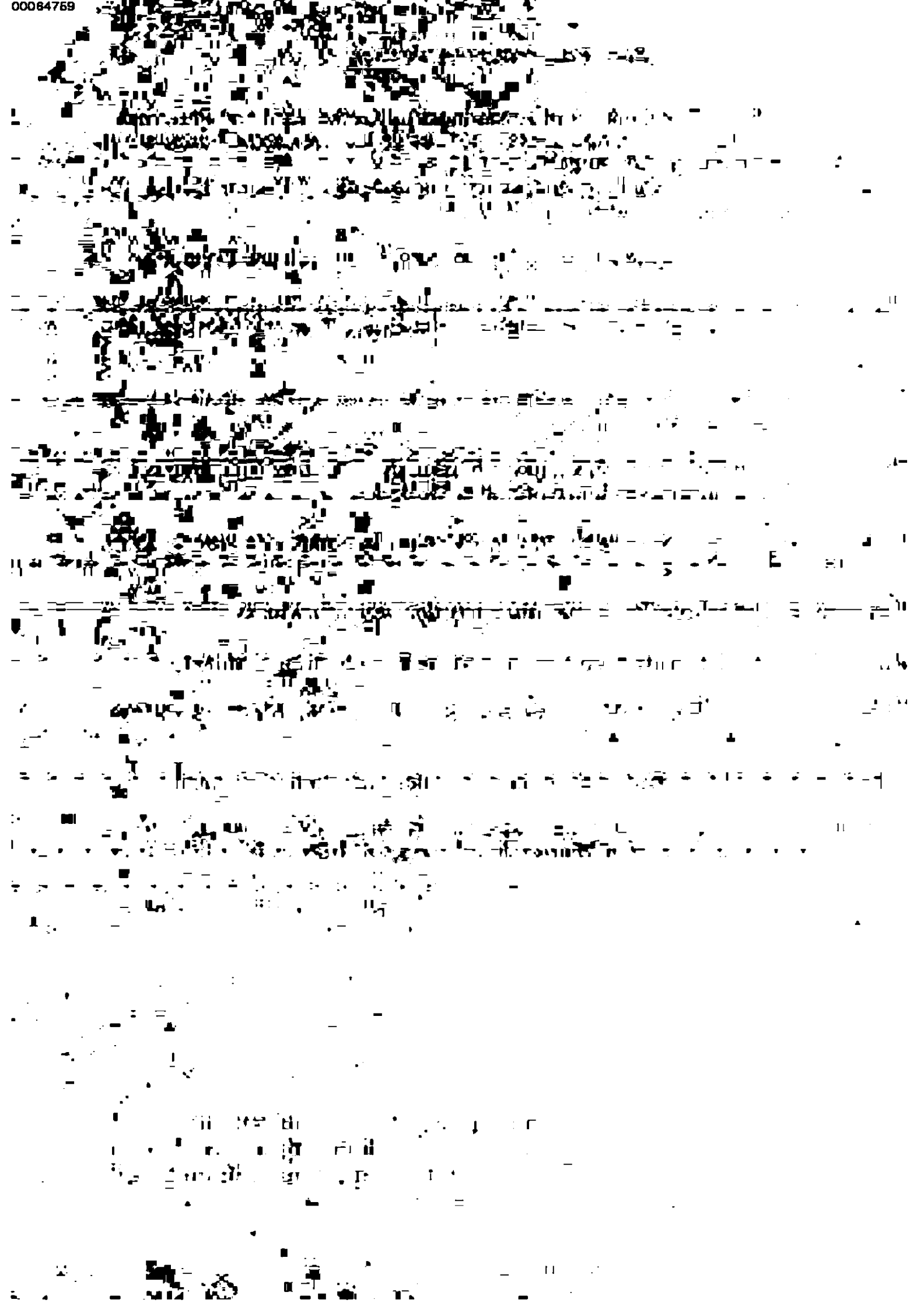
form zur Formung werden will, – ein Trachten, das Kierkegaard oben "Pathos der Erwiderung" nannte – vgl. den Schluß Pasternaks: "Углубление ли это в сущность фатума - то есть философия, ответ ли это красоте в форме восторга - искусство - нет, это что-то неопределенное, неясное, мучительное".

- 9 Wir bewegen uns innerhalb eines epochalen Problems, das ich anderswo im allgemeinen diskutiert habe ausgehend von der sinnlichen *ustanovka* der Moderne (Jensen 1991a).
- 10 Pasternak kommt in seiner Wortwahl Kierkegaard ganz nahe; denn das, was auf deutsch als 'Zeitlichkeit' übersetzt wird, heißt im dänischen Original 'timelighed', und *time* ist dänisch für *Stunde*, nicht *Zeit*.
- 11 Evgenij Pasternak referiert, wie in Pasternaks Briefen an seine Frau vom Sommer 1924 "'жажда большого искусства, льющаяся через край душевности' сменялась парализующими мыслями о возрасте, омертвелости, боязнь утраты полного голоса перерастала в отчаяние." (1989, 402)
- 12 Als Beitrag zur Ergründung dieses Problems habe ich das Verhältnis zwischen Jens Peter Jacobsens Roman "Niels Lyhne" und "Doktor Živago" anderswo untersucht (Jensen 1992b).
- 13 "*Das Dämonische ist das Plötzliche*. Das Plötzliche ist von einer andern Seite her ein neuer Ausdruck für das Verslossene. Das Dämonische wird als das Verslossene bestimmt, wenn die Reflexion auf den Gehalt geht, es wird als das Plötzliche bestimmt, wenn die Reflexion auf die Zeit geht. Das Verslossene war die Wirkung des verneinenden Verhaltens der Individualität. Die Verslossenheit schloß sich ständig mehr und mehr ab wider das Sichmitteilen (die Kommunikation). Das Sichmitteilen aber ist wiederum der Ausdruck für den Zusammenhang (die Kontinuität), und die Verneinung des Zusammenhangs ist das Plötzliche." (1952, 134)

Literatur

- Buddeberg, E. 1955. *Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie*, Stuttgart.
- Čertkov, L. 1986. "Seren Kirkegor v ruskoj literature", *Vestnik russkogo christianskogo dviženija*, 148, Pariž – N'ju-Jork – Moskva, 27-55.
- Cvetaeva, M. 1972. *Neizdannye pis'ma*, Paris.
- Cvetaeva, M. 1979. *Izbrannaja proza v dvuch tomach. 1917-1937. Tom pervyj*, New York.
- Cvetaeva, M. 1980. *Sočinenija v dvuch tomach. Tom pervyj*, Moskva.
- Greber, E. 1989. *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks*, München.
- Jensen, P.A. 1991a. "The Sensuous Set in Modern Literature", E. Brown, L. Fleishman, G. Freidin, R. Schupbach (eds.), *Literature, Culture, and Society in the Modern Age*. In Honor of Joseph Frank, Part I, Stanford, 209-238.
- Jensen, P.A. 1991b. "En digter på jagt efter sit liv – Boris Pasternak og prosaen", P.A. Jensen, P.-A. Bodin, N.Å. Nilsson (Hg.), *Boris Pasternak och hans tid*, Stockholm, 41-54.
- Jensen, P.A. 1992a. "Die Geburt eines Autors aus dem Geist der Musik: Bemerkungen zu den Anfängen Boris Pasternaks", Rainer Grübel (Hg.), *Russische Literatur und Kultur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam, (im Druck).
- Jensen, P.A. 1992b. "Nil's Ljune i Jurij Živago: Forma i preemstvennost'", B. Gasparov, R. Hughes, O.R. Hughes, I. Paperno (eds.), *Christianity and Literature in Modern Times* (im Druck).
- Kierkegaard, S. 1924. *Samlede Verker. 2. Udgave. VI. Bind*, København.
- Kierkegaard, S. 1952. *Der Begriff Angst. Vorworte*, Düsseldorf.
- Kierkegaard, S. 1956. *Entweder / Oder. Erster Teil*, Düsseldorf.
- Kierkegaard, S. 1957. *Entweder / Oder. Zweiter Teil*, Düsseldorf.
- Kirkegor, S. 1894. *Naslaždenie i dolg*. Perevod s datskago P.G. Ganzena, [Spb].

- Mlikotin, A. 1983. "The Concept of Inwardness in Kierkegaard and Pasternak", Mlikotin, A., *As Literature speaks. Voices of Intellect and Conscience in Modern Literature*, Los Angeles, 103-12.
- Pasternak, B. 1972. ""Čudo poëtičeskogo voploščenija" (Pis'ma Borisa Pasternaka)", *Voprosy literatury*, 9, 139-171.
- Pasternak, B. 1981. *Perepiska s Ol'goj Frejdenberg*, New York and London.
- Pasternak, B. 1983. E.B. Pasternak, E.V. Pasternak (Hg.), "Boris Pasternak. Iz perepiski s pisateljami", *Literaturnoe nasledstvo*. Tom 93, Moskva, 649-737.
- Pasternak, B. 1990a. *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Tom tretij. Doktor Živago. Roman, Moskva.
- Pasternak, B. 1990b. *Boris Pasternak ob iskusstve*. "Ochrannaja gramota" i zametki o chudožestvennom tvorčestve, Moskva.
- Pasternak, B. 1990c. "'Nesvoboda prednaznačen'ja'. Iz pisem", *Znamja*, 2, 1990, 194-204.
- Pasternak, E. 1989. *Boris Pasternak. Materialy dlja biografii*, Moskva.
- Rilke, R.M. 1962. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, München.
- Rilke, R.M. 1990. Rajner Marija Ril'ke, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva, *Pis'ma 1926 goda*, Moskva.
- Schelling, F.W.J. 1800. *System des transcententalen Idealismus*, Tübingen.
- du Toit, P. 1983. "Kierkegaard and Pasternak. A literary-philosophical essay", *South African Journal of Philosophy*, 2, 1983, 187-195.



Renate Lachmann

DEZENTRIERTE BILDER. DIE EKSTATISCHE IMAGINATION IN BRUNO SCHULZ' PROSA

Bo zwykłe książki są jak meteory. Każda z nich ma jedną chwilę, moment taki, kiedy z krzykiem wlatuje jak feniks, płonąc wszystkimi stronicami. Dla tej jednej chwili, dla tego jednego momentu kochamy je potem, choć już wówczas są tylko popiołem. I z gorzką rezygnacją wędrujemy niekiedy późno przez te wystygłe stronice, przesuwając z drewnianym klekotem, jak różaniec, martwe ich formułki. (Schulz 1957, 145)¹

1. Bei der Interpretation der Prosa von Bruno Schulz ist weniger das Verhältnis zwischen Psychoanalyse und Textanalyse problematisch - vorausgesetzt, man konzidiert eine gewisse methodische Affinität bei der Lektüre des Analysandentextes einerseits und des literarischen andererseits -, als vielmehr dasjenige zwischen Psychoanalyse und Literatur. Macht sich die Psychoanalyse den literarischen Text zum Objekt, so wird dieser zum einen als *psyché*-Manifestation eines Autors, der damit zum Analysanden wird, gelesen, zum andern aber auch als analytisch-deskriptiv in bezug auf etwaige dargestellte psychische Prozesse interpretiert, womit der literarische Text aufhört, auf der Ebene des Analysandentextes zu fungieren, und die Rolle des aus der Lektüre des Analysandentextes generierten analytischen Textes übernimmt. (Der psychoanalytische Text wiederum nähert sich aufgrund seiner Repräsentationsformen dem literarischen an.) Shoshana Felman (1977, 5-10) hat das Objekt-Sein des literarischen Textes gegenüber der Psychoanalyse thematisiert und vorgeschlagen, das Verhältnis der beiden dergestalt neu zu überdenken, daß das Konzept der Applikation (des psychoanalytischen Modells auf den literarischen Text) durch das der Implikation abgelöst wird. "Implication", verstanden als Ineinandergefaltetsein der beiden differenten und zugleich affinen Positionen, führt zur These, "that, in the same way that psychoanalysis points to the unconscious of literature, literature in its turn, is the unconscious of psychoanalysis" (Felman 1977, 10). Abgesehen von diesem reziproken Eingeschriebensein des Unbewußten gibt es noch weitere Aspekte, die es bei der Bestimmung der Relation zwischen literarischem und psychoanalytischem Lektüretext zu bedenken gilt.²

Der literarische Text kann a) als Antizipation von Erkenntnissen der Psychoanalyse gelten (vgl. die Texte von Dostoevskij); b) als Partizipation an Erkenntnissen der Psychoanalyse (vgl. diejenigen Autoren, die Freud gelesen haben),

wobei psychoanalytische Modelle als Prä- und Subtext fungieren können; und c) als Abwehr der Psychoanalyse und ihrer Lektüretexte durch Parodie, Inversion, Verwerfung; aber auch durch Strategien der Überhöhung, der Gegenschrift und der Kryptogrammierung. Abwehr des psychoanalytischen Musters kann sich durch antireduktionistische Verfahren, die in den Bereich der ästhetischen Überdeterminierung gehören, oder dadurch manifestieren, daß gerade psychoanalytische Modelle benutzt werden, um andere Modelle, z.B. mythologische, zu überdecken. Und schließlich kann sich die Abwehr in Projektionen äußern, die die Struktur von Träumen souverän zitieren, sowie im Entwurf alternativer Logiken, die aus dem der Psychoanalyse zugänglichen Bereich herausführen.

Die Schulz'schen Texte nun provozieren diese versuchte Differenzierung des Verhältnisses von Psychoanalyse und Literatur auf doppelte Weise: zum einen durch die wiederholte und auf mehreren Ebenen angelegte Entfaltung eines psychoanalytischen Themas, nämlich das des Masochismus, der zugleich als private psychische Disposition des Autors betrachtet werden muß³ - so daß dieser zum Analysanden avanciert und seine Texte zu psychoanalytischer Lektüre sich geradezu anbietenden Mitschrift des Unbewußten werden. Zum andern durch eine hochkomplexe semantische und narrative Konstruktion, die einer (psycho-)spurensuchenden Lektüre und entlarvenden Entzifferung gegenüber resistent erscheint.

Dennoch, als pathologisches und pathogenes Moment tritt der Masochismus als durchgängiger thematischer Komplex, ja als ikonographisches Monothema seiner an Goyas *Caprichos* orientierter Graphik auf - die unterwürfige, kriechende, oft mit Schulz' Gesichtern ausgestattete Männer zeigt, die sich unter die Pantöffelchen oder bloßen Füße herrisch-koketter Sadistinnen ducken. Seine Graphik ließe sich von daher als meisterhafte 'Illustration' des von Krafft-Ebbing zum Psychopathietyp erklären (und von Freud als ein solcher akzeptierten) Masochismus bezeichnen. In den Prosatexten wird das nämliche masochistische Spiel mit den metonymischen Fetischen gespielt. Der Masochist (insbesondere der Vater), in einem Masochismus-Spektakel von Füßchen, Pantöffelchen und schwarzbestrumpften Waden verloren, wird als überaus produktiver Schöpfer entworfen, dem die Frau als destruktive Instanz in bezug auf die männlichen Hervorbringungen und als phantasiefeindliche Sadistin konfrontiert wird (Adela, das Hausmädchen, fegt die Vogelzucht hinaus, zensiert die Schöpfungsanfänge des Vaters). Die Produktivität der Frau (der Mütterlichen) erscheint als üppig-träge, erstickende Fruchtbarkeit, ihre Früchte sind von dieser Welt, keine Früchte der Phantasie. Diese Opposition zwischen masochistischer Kreativität und sadistischer Phantasiefeindlichkeit wird auch in der Graphik deutlich. Einige Blätter zeigen ein großes Buch, das der Frau - Objekt des Begehrens - als Opfergabe überreicht und auf ihrem Altar aufgestellt wird. Die geöffneten Seiten erlauben einen

Blick auf einen Text, der das Wortschöpfungstum des masochistischen Opferpriesters bezeugt.

Neben dem Masochismus-Thema (das im Falle der Vaterfigur durch das der Metamorphose ent- und verstellt wird) werden auch andere der Psychoanalyse geläufige bzw. zu ihrem zentralen Inventar gehörende Motive (psychopathogene Konstellationen, Prozesse und Dispositionen) unter psychoanalytisch betrachtet unorthodoxen Bedingungen entwickelt. So etwa das Verhältnis zwischen Vater und Sohn, Sohn und Vater, eine als Kontrafaktur zu lesende, antiödipale Konstruktion, die eine vormaternale Urszene entwirft - die Obsession des Vaters mit sexuellen Wunschphantasien, den Voyeurismus des Sohnes etc. Der Text erfährt eine so üppige Ausstattung mit latenten und manifesten sexuellen Symbolen, daß man versucht ist, von einer Pansexualisierung des Textes, von einem Exhibitionismus dieser Symbole - oder deren Inszenierung - zu sprechen.

2. Eine so penetrante 'Ausstellung' der Psychothematik (die auch die Kenntnis der Schriften Freuds mit ausstellt) in so abweichendem semantischen Ambiente provoziert zweierlei Zugang: den einer Dechiffrierung, wie sie die psychoanalytische Lektüre vorschlägt (solche Lektüre hat Henry Wegrocki in den 40er Jahren reduktionistisch und konsequent durchgeführt [Wegrocki 1946, 154-164]), und den einer Lektüre, die sich auf die makrosemantische Struktur der Texte einläßt und die Transformationen des psychoanalytischen Inventars mitliest. Dieser zweite Zugang versucht auch, Positionen des Autors zur Kenntnis zu nehmen, die seinen Umgang mit Paradigmen der Psychoanalyse kommentieren. Das Masochismusthema etwa wird vom Verdacht, autopsychographisch zu sein, gänzlich befreit und gewinnt einen anderen Fokus in einigen Äußerungen Schulz' in einem Interview mit Witkiewicz:

My creativeness differs in this respect from the stereotyped creativeness of perverts like Sacher Masoch or de Sade that it is not exhausted by simple reference to some conventional label. It doesn't represent direct imaginative satisfaction of a perverse drive, but reflects rather my entire inner life, the focal centre of which is formed about a certain perversion. Creatively, I express this perversion in its loftiest, philosophically interpreted form as a foundation determining the total Weltanschauung of an individual in all its ramifications. (zit. nach Wegrocki 1946, 164)

Es wird deutlich, daß Schulz das psychoanalytische Schema zu überschießen versucht, indem er ihm seine rein deskriptiv-narrative Funktion nimmt und auf einen semantischen Raum hin öffnet, in dem psychische (psychotische) Dispositionen als Reflexionen abweichender Weltmodelle fungieren können. Das heißt, das Masochismus-Thema, dessen konkreter Subtext die Psychoanalyse ist, wird

als verkleidender, verhüllender Signifikant eingesetzt. Mit der offensiven Demonstration masochistischen Gebarens wird etwas anderes, ein Unsagbares, bedeutet.

In seiner Besprechung des Romans von Maria Kuncewiczowa *Cudzoziemka* (1936) hat sich Schulz ebenfalls grundsätzlich zum Verhältnis von Literatur und Psychoanalyse geäußert:

Nasuwa się pytanie, czy doświadczenia psychoanalizy mogą być przedmiotem opracowań literackich. [...] Mechanizm przebiegów podświadomych i ich logika jest odmienna od tej, z jaką przywykliśmy się spotykać w beletrystyce. W powieści prawda nie jest argumentem ostatecznym i decydującym – jest nim natomiast prawdopodobieństwo. Rewelacje psychoanalitików, choć prawdziwe, pozostaną jeszcze długo dla nieprzyzwyczajonego umysłu nieprzekonywające. Kiedyś, gdy introspekcja nasza przesiąknie do tego stopnia metodami psychoanalizy, że nauczymy się chwycić na gorącym uczynku mechanizmy podświadomości, i gdy myśl nasza oswoi się z mechaniką tych przebiegów – przyjdzie czas na psychoanalizę w powieści. (375)

Entgegen diesem Zugeständnis geht es Schulz um die Transgression des psychoanalytischen Musters im Roman der Kuncewiczowa selbst.

Pokazuje się, że [...] przekraczamy zakres kategorii psychologicznych i wchodzimy w sferę ostatecznych zagadnień życia. Dno duszy, do którego staraliśmy się dotrzeć – rozsuwa się i ukazuje gwiazdzisty firmament. [...] W ten wypadek kliniczny, w ten seans psychoanalityczny, wdaje się niepostrzeżenie wieczność i zamienia laboratorium psychoanalityczne na teatr eschatologiczny. (378)

Dem Aspekt des Eschatologischen wird in *Kometa* eine groteske Dimension hinzugefügt, die in der Realisierung der Analyse-Metapher zur Parodie wird:

Zamknawszy się w swym gabinecie, ojciec rozpoczął stopniowy rozbiór zawitej istoty wuja Edwarda, męczącą psychoanalizę rozłożoną na szereg dni i nocy. Stół gabinetu zapełniać się zaczął rozłożonymi kompleksami jego jaźni. Początkowo wuj uczestniczył jeszcze w naszych posiłkach, mocno zredukowany, próbował brać udział w naszych rozmowach, przejechał się raz jeszcze na welocypedzie. Potem poniechał tego, widząc się coraz bardziej zdekompletowanym. Pojawił się u niego pewien rodzaj wstydu, charakterystyczny dla tego stadium, w którym się znajdował. Unikał ludzi. Równosześnie ojciec zbliżał się coraz bardziej do celu swych zabiegów. Zredukował go do niezbędnego minimum, usunął jedno po drugim wszystko nieistotne. Umieścił go wysoko w niszy ściiennej klatki schodowej, organizując jego elementy na zasadzie ogniwa Leclanche'a. Mur w tym miejscu był spleśniały, grzyb

rozpościerał tam swą białawą plecionkę. Ojciec korzystał bez skrupułów z całego kapitału entuzjazmu wujowskiego, rozciągał jego w ątek wzdłuż całej długości sieni i lewego skrzydła domu. Posuwając się na drabinie wzdłuż ściany ciemnego korytarza, wbijał małe świece w ścianę wzdłuż całego toru jego obecnego żywota. (359f)

Beides, die Pathetisierung im Konzept des eschatologischen Theaters und die Groteskisierung in der Analyse-Farce, berechtigt zur Annahme, daß Schulz grundsätzlich von einer Unterscheidung zwischen literarischer Logik und Logik der Psychoanalyse ausgeht und daß aus dieser Sicht das psychoanalytische Muster, da wo es kompositionell und semantisch Relevanz gewinnt in einem literarischen Text, transgrediert und damit auch die von der Psychoanalyse angepeilte, eine 'Wahrheit' überspielt werden muß. Es gibt andere Stellen, an denen Schulz eine vehemente Abwehr und Geringschätzung dieser als den Menschen verkleinernd und trivialisierend aufgefaßten neuen Disziplin zum Ausdruck bringt, so in *Legenden entstehen*:

Die Psychologie ist Durchschnitt, Glaube an Uniformismus und das ganze graue Gesetz der Ameise. Als das neunzehnte Jahrhundert den letzten großen Menschen verdaut hatte, entstand die Epoche der Psychologie - wie ein sonniger und langweiliger Tag ohne Ende. Die Menschheit atmete erleichtert auf. Sie schwor sich, nie mehr große Menschen hervorzubringen. Sie verleugnete deren Existenz. Es entstand die Restauration der Kleinheit. Erleichtert wurde wieder der Durchschnitt hergestellt, der Grundsatz der Verständlichkeit und des Rationalismus zurückgeholt. Der ganze Bereich des Lebens wurde geteilt, zerstückelt und der Kontrolle unterworfen. (106)

Psychologie und Rationalismus, die Werkzeuge der Verkleinerung und Verständlichmachung, stehen wie zugenagelte Kanonen da, nutzlos und zerrissen. (107)

Da Schulz' Poetik gegen die Alltagswahrnehmung der Wirklichkeit bzw. gegen die Alltagswirklichkeit gerichtet ist, tritt sie auch gegen eine Alltagspsychopathie auf. Schulz bevorzugt Psychoexzentriker, Psychophantastiker, deren Pathologie nicht aufgeklärt, nicht auf den Punkt gebracht, nicht rationalisiert werden kann, sondern mythologisiert werden muß. Gegen das psychoanalytische Paradigma wird dasjenige der Remythologisierung der Wirklichkeit aufgeboten. Das Mythologisierungskonzept entwickelt Schulz aus seiner Sprachauffassung, die stark symbolistische Züge trägt, jedoch in den Dienst einer surrealistischen Phantastik gestellt wird. In *Mityzacja rzeczywistości* erscheint Dichtung als das Wieder-einholen des ursprünglichen Wortes, das als großes universales Ganzes und "majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła" (365) verstanden wird. "Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymmentem

jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii." (365) In *Sklepy cynamonowe* wird das Wort-Thema apotheotisch gestaltet:

Misterium zmierzchu! Dopiero poza naszymi słowami, gdzie moc naszej magii już nie sięga, szumi ten ciemny, nie objęty żywioł. Słowo rozkłada się tu na elementy i rozwiązuje, wraca w swą etymologię, wchodzi z powrotem w głąb, w ciemny swój korzeń. (184)

Diesem Wort wird nun die Eigenschaft zugesprochen, sich zu regenerieren und seinen Ursinn wiederzuerlangen. Die Dichtung wird damit zu einer Nostalgiehandlung, zum Versuch einer Heimkehr zum Ursprünglichen, die die Wiederkehr des Vergessenen in Bilder setzt.

Wir haben also zwei Befunde:

1. Die evidente Psychoschicht des Textes selbst, die sich unschwer mit dem Masochismus seines Autors in Verbindung bringen läßt, und
2. die Einschätzung des psychonanalytischen Paradigmas als für die Literatur form- und sinnbildend bei gleichzeitiger Transgression dieses Paradigmas ins Mythologische.

Nun ist diesen beiden ein dritter Befund hinzuzufügen, auf den andeutungsweise bereits hingewiesen wurde und den die Zitate antizipierend belegt haben: Schulz' Prosa gehört in die Tradition der phantastischen Literatur. Dieser Befund läßt nun die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Psychoanalyse noch einmal stellen - auf einer anderen Ebene als der der thematisierten Psychoanalyseparadigmen -, insofern die Psychoanalyse in ihrer Theorie zur Psychogenese der Phantastik einen Zusammenhang zwischen wahnhaftem Sprechen und phantastischem Text postuliert.⁴ Letzterer erhält damit die Dimension des Psychotischen. Aus dieser Perspektive werden die einer abweichenden Semantik verpflichteten Ver- und Entstellungen, denen Schulz die (reinen) Paradigmen unterwirft und somit dem Zugriff psychoanalytischer Entzifferung entzieht, erneut einer Fremdvereinnahmung preisgegeben.

Da sich psychoanalytische Lektüren phantastischer Texte (besonders die Freuds) auf thematische Komplexe konzentrieren und diese als Resultate von Verschiebung, Verdichtung, Verbildlichung und sekundärer Bearbeitung auffassen (sie also in Analogie zu Traum und Unbewußtem lesen), wird die ästhetische Überdeterminierung ebensowenig zur Kenntnis genommen wie die die Texte konstituierende Phantasma-Logik. Die anfangs zitierte generell die Literatur betreffende These von Shoshana Felman ist auch bei der Bestimmung des Verhältnisses zwischen literarischer Phantastik und Psychoanalyse als Theorie hilfreich. Im Kontext dieser These ließe sich erstere als die wahnhafte Dimension der Psychoanalyse interpretieren: das wäre der Einbruch der Unordnung in die

Topik der Psychoanalyse, die Bedrohung ihrer aufklärerischen Tendenz und ihres Rationalismus. Oder: das Verhältnis zwischen psychoanalytischer Theorie und Phantastik besteht darin, daß letztere als deren Unbewußtes erscheint. Das heißt, das von der Psychoanalyse Verdrängte kehrt in der Phantastik - die Psychoanalyse beunruhigend - wieder. Zumindest für die Schulz'sche Phantastik ließe sich diese Bestimmung aufrechterhalten. Schulz' Strategien laufen auf eine Zersetzung des Symbolbegriffs hinaus, der dem aufklärerischen, decouvrierenden und *eine* Lesart anstrebenden Kausaldenken der Psychoanalyse zugrundeliegt. Es gibt Passagen aus den theoretischen Überlegungen von Schulz, in denen, zusammen mit dem Konzept der Remythisierung der Wirklichkeit, eine Mythopoetik der Sprache entwickelt wird, die gleichzeitig ein Konzept des Phantastischen umschließt.

Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów. Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią. (366)

U poety słowo opamiętuje się niejako na swój sens istotny, rozkwita i rozwija się spontanicznie według praw własnych, odzyskuje swą integralność. (Schulz 1989, 366f)

Und zugespitzt:

Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa. (368)

Indem so das Wort zum zentralen Agenten in der Sinn(wieder)findung wird, ist das analytische Interesse, das die Psychoanalyse am Menschen bekundet, obsolet geworden. Der Text der Psyche ist in einen sie bei weitem überschreitenden Zusammenhang gestellt, in dem die Rekonstruktion des Sinns dessen ständige Überschreitung miteinschließt. An dieser Stelle setzt das Phantastikkonzept von Schulz ein, das der von ihm in Gang gesetzten spektakulären Bildfindungsmaschine eine doppelte Funktion zuweist: erstens die der Wiedererfindung der Ur(sinn)bilder und zweitens die der Schaffung von ephemeren Trugbildern, wobei beide, Ur- und Trugbilder, eine doppeldeutige zweite, auf jeden Fall aber andere Wirklichkeit herstellen.

Freud hat in *Die Dichter und das Phantasieren* (Freud 1977, 169-179) eine Phantasietheorie entwickelt, die sich indirekt auf Schulz' Erklärungen zur Psychogenese seiner phantastischen Bildvorstellungen beziehen läßt. Für Freud entsteht die Phantasie aus dem kindlichen Spiel und richtet sich gegen die Wirk-

lichkeit. Der Erwachsene besinnt sich auf die Kindersprache und phantasiert, statt zu spielen. Das Produkt dieses Phantasierens sind die Tagträume. Die Phantasie spielt dabei die Rolle der Wunscherfüllung, einer Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit (Freud 1977, 174).

Den Zusammenhang von Phantasie und Kindheitserinnerungen akzentuiert Freud, wenn er von der Notwendigkeit der Betonung der Kindheitserinnerung im Leben des Dichters spricht, weil "die Dichtung wie der Tagtraum Fortsetzung und Ersatz des einstigen kindlichen Spielens ist" (Freud 1977, 175).

Neben den sogenannten "freien Stoffen" des Dichters, die aus solchen Kindheitserinnerungen stammen, gibt es bei Freud auch die "fertigen Stoffe", die eine Auswahl und Bearbeitung aus Mythen, Sagen und Märchen darstellen. Es wird deutlich, welche Berührungen sich mit den Ansätzen von Schulz ergeben, wenn man zum einen Schulz' Idee über die Wirklichkeitskompensation und zum andern den Gedanken zur Kenntnis nimmt, daß sich alle Bilder, die er für seine Prosa entworfen hat, Kindheitserinnerungen verdanken.

In einem Brief an Witkiewicz schreibt Schulz zur Genese bestimmter Bilder (es geht hier speziell um das Droschkenbild):

Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości. Widok konia dorożkarskiego nie stracił po dziś dzień dla mnie na fascynacji i wzburzającej mocy. Schizoidalna jego anatomia pełna na wszystkich końcach rogów, węzłów, sęków i sterczyn została jak gdyby wstrzymana w rozwoju w chwili, gdy chciała się jeszcze dalej rozrósć i rozgałęzić. (442)

Und weiter:

Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitek w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata. Do tych obrazów należy jeszcze u mnie obraz dziecka niesionego przez ojca przez przestrzeń ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością. (442)

Und noch einmal:

Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie

odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany. (443)

Es ist wohl keine Frage, daß Schulz in seinen Ausführungen und in seinen differenzierten Selbstkommentaren zur Psychogenese der Phantasie die Freudschen Vermutungen einerseits bestätigt, andererseits aber durch weitergehende Beobachtungen und Argumente vertieft und überschreitet. Etwa wenn er den kompensatorischen Aspekt in seinen Überlegungen zur Phantastik hervorhebt:

Jaki jest sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości – nie potrafię powiedzieć. Twierdzę tylko, że byłaby ona nie do zniesienia, gdyby nie doznawała odszkodowania w jakiejś innej dymensji. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności. (445)

Hier wird der Abstand zu Freud deutlich. Während für Freud das Scheitern an der Wirklichkeit zu einer Psychose führt bzw. in einen krankhaften Zustand der Seele, besteht für Schulz der Austritt aus einer immer schon korrumpierten Wirklichkeit darin, eine andere, eine Phantasie-Welt zu schaffen. In seiner Besprechung von Kafkas *Der Prozeß* wird dieser Gedanke formuliert. Schulz spricht hier von der Macht poetischer Magie, die eine parallele Wirklichkeit, einen poetischen Körper geschaffen hat, und fährt fort:

W tym znaczeniu jest metoda Kafki, stworzenie równoległej, sobowtórnej rzeczywistości zastępczej, właściwie bez precedensu. Ten sobowtórny charakter swej rzeczywistości osiąga on przy pomocy pewnego rodzaju pseudorealizmu. [...] Symuluje on tylko dokładność, powagę, wysiloną precyzję tej rzeczywistości, ażeby ją tym gruntowniej skompromitować. (414)

Diese Beschreibung der Verfahren Kafkas läßt sich ohne weiteres auch auf die Texte von Bruno Schulz selbst anwenden, und zwar eben dort, wo er so etwas wie parallele oder doppelgängerische Wirklichkeiten herstellt. Auch hierzu gibt es einen eigenen Kommentar, der zum einen auf dem Rätselhaften des Kunstwerkes insistiert, also seiner Nichtreduzierbarkeit auf einen Sinn, zum andern das Verfahren aufdeckt, das die Weise der Herstellung gleitender Formen und sich verwandelnder Gestalten kommentiert. Ich komme auf diesen Aspekt zurück.

Immer da, wo es den Anschein hat, als könne man Schulz doch auf ein Psychomodell reduzieren, seinen Text etwa als Autopsychographie lesen, entzieht er sich. So etwa in seinem Kommentar zu *Sklepy cynamonowe* in dem Brief an Witkiewicz. Er selbst betrachtet diesen Text als autobiographischen Roman, geht

aber gleich darüber hinaus, indem er diese Autobiographie als einen geistigen Stammbaum bezeichnet, der in eine Tiefe zeigt, "wo dieser in Mythologie übergeht und sich in mythologischen Phantasien verliert" (126) / "uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu" (446). Die Autobiographie ist als "eigene private Mythologie" / "własną, prywatną mitologię" (446) zu lesen, in der eine "fiktive Familie" / "fikcyjnej rodziny" (446) hergestellt wird, eine "mythische Ahnengeneration" (126) / "mityczny rodowód" (446). Was immer sich an psychographischen Zügen zeigen mag, wird in die größeren, mythographischen Zusammenhänge eingeschrieben (für Bruno Schulz ist Thomas Mann mit seinen "Die Geschichten Jaakobs" im Josephs-Roman derjenige, der die Urschemata der Menschheit in seinen die biblischen Geschichten, die Mythen Babylons und Ägyptens wiederholenden Darstellungen aufruft)⁵, die dieses Wechselspiel von Umformung und Wiedererfindung belegen.

Die Kindheit jedenfalls ist der Chronotop der Phantasma-Genese und der arabischen Erschaffung einer doppelgängerischen Wirklichkeit. Darum ist die Rückkehr zur Kindheit vor allem eine solche zu ihren verlorengegangenen Phantasien. Der Text macht dies deutlich, indem er seinen Erzähler mit einer Doppelstimme begabt, die die Nostalgie des Erwachsenen, eine rekonstruktive Phantasiearbeit, mit der primären, elementaren, imaginativen Produktivkraft des Kindes zusammenführt.

Die Autonomie des Phantasmas verfolgt eine eigene Figuration, die die psychologischen Schemata und Automatismen ignoriert. So erscheint die Phantastik geradezu als Aufstand gegen das Diktat psychologischer Aufklärung, wobei die Remythologisierung versucht, einen Bereich anzusteuern, der vor dem psychoanalytischen Diskurs liegt. Die semantische Überproduktion des Phantastischen überschießt das psychoanalytische Schema, verwischt die Spuren des Psychomodells, womit auch die Isomorphie zwischen gestörter Seele und phantastischem Text dementiert wäre.

Dies ist freilich kein Argument, das das Geschmacksurteil der Klassiker affizieren könnte, die Schulz' Texte als destruktiv und dekadent bezeichnet und - wollte man den Terminus zur Metapher machen - für 'psychotisch' erklärt haben. (Aus dieser Position ließe sich sicher auch die Frage nach dem Zusammenhang von phantasmatischer Manie und psychotischer Handlung stellen.)⁶

Die Kenntnis der psychoanalytischen Modelle führt Schulz dazu, sich ihrer als Einkleidungen und Verkleidungen zu bedienen, und im Sinne der Mythopoetik, die er vertritt, durch sie hindurch in eine vorindividuelle Vorzeit einzutreten.

Und so läßt sich, vielleicht etwas summarisch, davon sprechen, daß die Phantasma-Logik die Psycho-Logik außer Kraft setzt, und zwar durch folgende, die Texte als ganze strukturierende und ihre Semantik bestimmende Verfahren:

- hyperbolischer Metamorphismus,
- Entfaltung mythischer Subtexte (häretische Schöpfungsmythologien, Buch-mythos),
- zentrifugale Bilderfindung,
- Inszenierung der Texte als Arabeske,
- insistierende Selbstthematisierung der Arabeske.

3. Anders als die Verwandlung in Kafkas Erzählung, die als ein einmaliger Prozeß mit entsprechenden Konsequenzen für die veränderten Lebensumstände und familiären Bindungen akribisch beschrieben und mit subtiler, fiktiv-logischer Argumentation begründet wird, ist die Verwandlung bei Schulz ein poetisches Ereignis, das sich alltagslogisch nicht legitimieren muß⁷, und sie tritt nicht als einmaliges Ereignis auf. Die Schulz'sche Verwandlung ist eine Polymetamorphose, sie ereignet sich vielfach und bedient sich vieler Gestalten.

So verwandelt sich der Vater in eine Küchenschabe, gleichzeitig angewidert und angezogen von deren negativer Ausstrahlung, er wird zum Vogel, ähnlich dem Kondor, den er selbst gezüchtet hat und mit dem er, als alttestamentarischer Prophet apostrophiert, den Nachtopf teilt; er wird zum Insekt und wird schließlich als gekochter Krebs auf einer Schüssel serviert. Eine letzte Schere bleibt von ihm übrig, die davonkriecht, um niemals wieder aufzutauchen. Jede Metamorphose läßt ihn letztlich auflösen und verschwinden, kündigt seine Auflösung und seinen Tod an, doch der Vater kehrt zurück. Auch die Dingwelt wird von diesem Verwandlungswahn ergriffen, gerät in einen polymetamorphotischen Sog, der verhindert, daß die Einzeldinge je als solche in Erscheinung treten, sondern ihnen lediglich punktuell Konsistenz erlaubt.

Im Metamorphotischen, wie im Entwurf der doppelgängerischen Welt, gibt es ein stark ausgeprägtes ludistisches Element, das seinerseits aber um ein Rätsel zu kreisen scheint, ohne dies auflösen zu wollen. Schulz hat in seiner Interpretation von *Sklepy cynamonowe* diese Aspekte verknüpft. Die Kunst als "Logogryph mit verstecktem Schlüssel" (124) / "logogryfem z ukrytym kluczem" (444) hat kein Lösungstelos, weil sie selbst in der Geheimnisstruktur der Welt steckt und diese nicht zum Objekt machen will. Somit bleibt die Wirklichkeit eigentlich entzogen und kann nur umspielt werden. Von daher gewinnt auch das Metamorphosekonzept seine Begründung, das der Welt ihre Substanz nimmt und diese in einen "Zustand permanenten Gärens und Keimens" (124) / "w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania" (444) versetzt. In diesem Zustand des Entgrenztwerdens und Ausufers werden die Differenzen zwischen den Gegenständen gelöscht. "Panmaskerade" (444) wird das Schlüsselwort für die Formen des Scheins, des Scherzes und des Spiels, in denen Schulz seine Protagonisten erscheinen läßt.

Mit Vorstellungen wie verfließende Formen, entfliehende Gegenstände, sich auflösende Substanz und schneller Wechsel von Masken löst sich Bruno Schulz aus einer realistischen Repräsentationstradition, indem er auf phantastische Formen (innerhalb seiner Mythopoetik also auf Urformen) der Vergegenwärtigung oder auf alternative Weisen der Darstellung rekurriert, die Bilder erzeugen, die so von der Kultur weder vermittelt noch kodiert worden sind. Der Rekurs auf Un-Vorgedachtes und Un-Vorgestelltes oder auch Gedachtes, das verworfen wurde, entwirft ateleologisch und gelegentlich vorstellungsresistent dispersiv-changierende Phänomene. In den Aspekt der Panmaskerade fügt Schulz den der "Panironie" (445) ein. Es ist keine Frage, daß das ludistische Moment auch die Masken wiederum zur Disposition stellt. Daraus ergibt sich jene panironische Bewegung, die bei der polymetamorphotischen Darstellung der Vaterfigur zutage tritt.

4. Der Vater, verwandlungsanfällige Schwundfigur, ist auch jüdischer Tuchhändler in der galizischen Kleinstadt Drohobycz, als solcher aber Ekstatiker, der im Rausch auf seinen Tuch- und Seidenballen tanzt; er ist Demiurg, Heresiarch, Prophet, Masochist, er ist Patient und zu guter Letzt Alchemist; der einen *homunculus* hervorbringt. Als Demiurg aber ist er Theoretiker, der beunruhigend abseitige Alternativschöpfungen entwirft. Gerade in den Passagen, in denen der Vater spricht, setzt das Mythologem das mögliche Psychologem außer Kraft. Sein theoretischer Kosmo- und Anthropogonie-Diskurs verweist auf den narrativen Duktus der Sekundärmythen der Gnosis. (Die Klage über die Nichtigkeit der Welt, über das Geworfensein des gefallen Menschen in den Verblendungszusammenhang dieser Welt, über die Gefangenschaft des Menschen in seiner Körperlichkeit ist unüberhörbar gnostisch.)

In *Manekiny* und im Traktat *O manekinach albo wtóra księga rodzaju* entwirft der Vater eine Alternativwelt, die aus von ihm willkürlich produzierten Schneiderpuppen besteht, die wesen- und subjektlos sind, dinghafte Erzeugnisse von ephemerem Charakter, die jederzeit wieder ins Nichts zurückfallen können.⁸ Auch das in *Kometa* vom Alchemistenvater erzeugte *homunculus*-Fabrikat verfügt über keinerlei Individualität, wird nicht Subjekt. Ja, das *principium individuationis* wird explizit außer Kraft gesetzt. In der "überaus ketzerischen Doktrin" (37) / "nader kacerską doktrynę" (64), die der metamorphotische Vater als metamorphosierender Demiurg äußert, wird die Materie Gegenstand einer ungeheuren Glorifizierung. Dies ist zugleich hyperbolische Bloßlegung der negativen Materie, wie sie in der gnostischen Kosmologie erscheint, und zugleich ein ironischer 'Hyletismus', der gegen den 'Psychismus' der Psychoanalyse gesetzt wird. So wird der Vater, der mit 'esoterischer' Feierlichkeit spricht, zum Usurpator einer Demiurgie, deren Ziel eine blasphemische Anthropogonie ist: eine zweite Schöpfung, Genesis kurzlebiger Wesen aus niedriger Materie, aus

Trödel, Pappmaché, Werk- und Sägespänen. Es ist die zweite Schöpfung des Menschen nach dem Bild und Gleichnis eines Mannequins. Aus dem phantastischen Spiel mit dem Abfall, das die Negativität der Materie hyperbolisch verkehrt, entsteht eine doppelgängerische - den gnostischen Mythos nachäffend und zugleich überbietend - ephemere Wirklichkeit, in der "zweifelhafte demiurgische Manipulationen" (38) / "wątpliwych manipulacji demiurgicznych" (65) sich die passive (weibliche) Formbarkeit der Materie zunutze machen. Metamorphotisch im Sinne der Rückbildung, Ausbildung und Auflösung von erlangten Formen, wird die Materie dort, wo sie versteinert, zum Mordopfer. Der Mord wird als Methode der Beseitigung des Nichtmehrgestaltbaren verstanden. Mord als Kontrafraktur der Metamorphose. "Hier ist ein Ausgangspunkt für eine neue Apologie des Sadismus" (38) / "Tu jest punkt wyjścia dla nowej apologii sadyzmu" (65) ist der ironische Kommentar des Vaters zu diesem von ihm selbst geäußerten Paralogismus.

Die phantastischen Welten erscheinen als Aufhebung der vom Demiurgen der Gnosis hergestellten negativen Welt, gleichzeitig aber ist die gnostische Kosmologie das Paradigma für phantastische Kosmogonien. Oder anders noch, das Phantastikprojekt ist an den Alternativmodellen der verästelten und ausschweifenden Narrationen und Kosmogonien der Gnosis orientiert - als Poiesis.

Neben den gnostischen fallen andere mythologische Subtexte auf, die auf das Alte Testament und die griechische Mythologie verweisen. (Die Konstellation Jakob-Vater, Sohn-Joseph; Jakobs, des Vaters Kampf, mit dem Engel in Gestalt eines Geschäftspartners, von dem er eine lahme Hüfte davonträgt; die Eva- und Lilith-Gestalten; der brennende Dornbusch etc.) Es gibt eine vormaternale Urszene, "die Zeit, in der es die Mutter noch nicht gab", in der der kleine Sohn zwischen den Beinen seines Vaters steht, eine phallische Konfiguration, die den Zeus-Ganymed-Mythos aufruft. Der vormaternale Zustand, eine Vater-Sohn-Idylle, ist, wenn man so will, eine häretische Lesart der Psychoanalyse. Andererseits hat die Mutterlosigkeit eine gnostische Implikation. Die Panmaskerade der Mythen und häretischen Lesarten ist zugleich ein panironischer Synkretismus, dessen Spuren Russel Brown in *Myths and Relatives* (Brown 1991) nachgeht.

In *Sanatorium pod klepsydrą* läßt sich der Orpheus-und-Eurydike-Mythos, wenn auch merkwürdig verstellt, erkennen. Der Vater ist Eurydike, das Sanatorium ist das paradiesische Simulakrum einer von Hunden umlagerten psychiatrischen Anstalt mit einem Scheinpsychiater, der Ort ist der Hades, in dem der Vater zurückbleibt. Der Vater sei eigentlich schon tot, sagt der Psychiater-Hadeswächter, man habe nur die Zeit zurückgestellt. Während der Vater im Hadessanatorium zurückbleibt, bricht der Sohn Orpheus mit seinem Musikinstrument auf.

Dem jüdischen Provinzstadt-Vater, dem Häretiker und Propheten, wird ein anderer Vater gegenübergestellt: Kaiser Franz Joseph I., der nicht nur als falscher

Vater entworfen wird, sondern auch als falscher Prophet und falscher Demiurg, dessen phantastisches Potential erschöpft ist. Es ist die Konfrontation der untergehenden k.u.k.-Monarchie mit der Alternativschöpfung der Phantasmen.

Es wird deutlich, daß das Phantasma den Mythos transformiert. In diesem Sinne ist auch der Ausspruch des Vaters vom "kontrmarsz fantazji" zu verstehen. So wie die semantische Überproduktion des Phantastischen das Verwischen der Psychomodellspuren ermöglicht, oder anders, die von Freud definierten Beziehungen ins Phantastische verkehrt und damit den psychologischen Nukleus auflöst, werden auch die Strukturen der tradierten Mythen zersetzt.⁹ Sie werden in Falschbilder verkehrt, die zum Spielmaterial der phantastischen Projektionen avancieren. Auch in der Behandlung der Mythen geht es um eine De-Identifizierung und eine De-Zentrierung von Sinnpotentialen, die von der Kultur bisher auf eine andere Weise gelesen worden sind. Andererseits enthalten sie jedoch ein konservatives Moment, denn die Bilder, die die verschütteten Mythen sowohl aufdecken als auch substituieren, sind Gedächtnisbilder; nicht Merkbilder allerdings wie in der Mnemotechnik, sondern Bilder, die das Vergessene, d.h. das Verdrängte, magisch evozieren.

5. Während der Vater Schöpfungshäretiker ist, der immer neue Ursprünge verheißt, befindet sich der Sohn auf der Suche nach *dem* Ursprung, der *origo*. Die *origo* aber verspricht das Urbuch, das als "Autentyk, święty oryginał" (145) oder feierlich biblisch als "Księga" (135) beschworen wird.¹⁰ Das ursprungslose, sich selbst setzende Buch ist namenlos – im Sinne einer negativen Bibliothheologie –: "Nazywam ją po prostu Księgą, bez żadnych określeń i epitetów" (135), oder eine "rzeczy bez nazwy" (135). Am Anfang war das Buch. Der Sohn erinnert die frühe Kindheit als vormaternale Phase ("Matki jeszcze wówczas nie było" [136]), in der er mit dem Buch, das beim Vater war, noch vereint war:

Księga... Gdzież w zaraniu dzieciństwa, o pierwszym świcie życia jaśniał horyzont od jej łagodnego światła. Leżała pełna chwały na biurku ojca (135).

Die häretische Allusion auf das Johannes-Evangelium ist zugleich eine Kontrafaktur der Eltern-Kind-Konstellation. In die Vater-Sohn-Buch-Dreieinigkeit bricht die Mutter ein: "Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się" (136). Das Weibliche – hier wird auf ein gnostisches Motiv angespielt – bewirkt das Ende der Urerleuchtung durch das Buch, den Abfall vom Ursprung. Nun ist das Buch vergessen und muß erinnert werden. Aber es bleibt unerreichbar. Zum Konzept der Negativität gehört neben der Namenlosigkeit auch die Verborgenheit des Buches (*deus absconditus*, *liber absconditus*). Auf der verzweifelten Suche nach der "Księga" wird der Sohn von den "książki" geblendet und in trügerische Ekstasen versetzt. Auch die "Biblia", die als

bebilderte Arche-Noah-Erzählung erscheint, wird vom Sohn als falsches Buch zurückgewiesen: "Ta książka cię zdradziła. Dlaczego dajesz mi ten skażony apokryf, tysiączną kopię, nieudolny falsyfikat?" (137). Die Bibel als Apokryph, Kopie und Falsifikat hat das Urbuch verdrängt. Aus den falschen Büchern steigen Scheinwelten auf, denen der Sohn verfällt.

Eines der Bücher, das der Sohn aus verstreuten Fetzen zusammenträgt, im Glauben, er sei des Urbuches teilhaftig geworden, entpuppt sich als abstruse Mischung aus häretischer Legende und Reklame für ein Haarwuchsmittel, gleichwohl ist es ein Blendwerk, das geheimes Wissen zu enthalten scheint. Dann stößt der Sohn auf ein Briefmarkenalbum, "markownik", das die Rolle der "Księga" zu spielen beginnt. Aus den Miniaturen der Briefmarken läßt der Sohn die Länder der Erde und deren Helden (Maximilian, den Kaiser von Mexiko, Garibaldi, Napoleon) erstehen. Doch der "markownik", den er wie ein geographisches und historisches Kompendium liest, in dem die Räume und Zeiten der Welt sowohl entworfen als auch reflektiert werden, ist kein Universalbuch, sondern ein Falsifikat. In die Miniaturen sind Falschbilder eingeschrieben. Der Zugang zur *origo* ist versperrt, der Buch-Gral bleibt verborgen.

Da das Buch, in dem die wahre Welt enthalten ist, entzogen bleibt, wird umgekehrt die 'reale', sicht- und erfahrbare Welt als Buch gelesen. Schulz bedient sich hier unklassisch des klassischen Topos von der Welt (und dem Kosmos) als Buch und setzt eine differenzierte Semantik des Lesens und Schreibens ein. Raum und Zeit, Landschaft und Stadt werden delirierend gelesen und in unterschiedlicher Schrift-, Buch- und Überlieferungsform wahrgenommen:

Inni porównają te dni do apokryfów, wsuniętych potajemnie między rozdziały wielkiej księgi roku, do palimpsestów, skrycie włączonych pomiędzy jej stronicę (121); nad wielką wzburzoną księgą miasta (352); na ich [powieków] cienkim pergaminie pisze noc swój cyrograf, na wpół tekst, na wpół obrazy (320); na pergaminie nieba (242); na okładce tygodnia (351); dni kartkowały się pusto (351); anagramy wizji (153); rebusy świetlistych objawień (153); Ach, ten stary, pożółkły romans roku, ta wielka rozpadająca się księga kalendarza (122); oto jest historia pewnej wiosny [...], która po prostu wzięła serio swój tekst dosłowny (162); Z markownikiem w rękę czytałem tę wiosnę. Czyż nie był on wielkim komentarzem czasów, gramatyką ich dni i nocy? (191); Jesień, jesień, aleksandryjska epoka roku, gromadząca w swych ogromnych bibliotekach jałową mądrość 365 dni obiegu słonecznego. (252) Te przedpołudnia uśmiechnięte chytrze jak mądre palimpsesty (252).

Doch der Sohn ist nicht nur auf der Suche nach dem Gral, sondern wird wie der Vater zum Demiurgen. Ein geniales Talent zum Zeichnen bricht in ihm auf, das ihn zum Entwurf phantastischer Gebilde drängt, die als seine Kreaturen Leben

gewinnen. Auch die aus dem Markenalbum herausgelesenen historischen Figuren werden zu seinen Geschöpfen, die er als Marionetten manipuliert und zu deren Regenten er sich aufwirft. Der Demiurg als Weltherrscher.

So wie das Sinnzentrum, das das Urbuch zu verheißen scheint, im Aufschub bleibt, befinden sich die Bildphantasmen, in denen die Suche nach dem Buch inszeniert wird, in einem Sinnschwebezustand. Da sie in wuchernder, metamorphotischer Bewegung nicht auf einen Sinnkern orientiert sind, stürzen sie zentrifugal auseinander. Aber in dieser metamorphotischen, zentrifugalen Bewegung, die ihre punktuelle Identität ständig aufkündigt, schreiben sie selbst ein Buch, das Buch der Arabesken.

6. Es drängt sich auf, die Schilderung des Schöpfungsprozesses, d.h. der Genese der Phantasmabilder, als Selbstthematisierung des Textes zu lesen, in dem die arabesken Bildverschlingungen und die metamorphotische Gleitsemantik als zentrale Prinzipien reflektiert werden.

Mit seinen polymorphen, dezentrierten und dezentrierenden Bildern peilt Schulz etwas Nicht-Ähnliches an. Es ist, als inszeniere er die Rückkehr ins Archaische, Infantile, eine Rückkehr freilich, die ihm ein Gestus der Ausschweifung und Verschwendung ermöglicht, der den (Mikro-/Makro-)Kosmos in Bildern verschlingt, und die mit der Generierung von falschen Welten, von Textbildern und Bildtexten einen Umweg einschlägt. In der Exuberanz und Proliferation der Zeichen erfolgt eine sensualistische Aufladung des ornamentalen Bildes, oder anders, die Lust im und am Ornament tritt ebenso hervor wie die Fähigkeit des Ornaments, Lust zu generieren. Aus einer paragnostischen Perspektive erscheint der Text bei Schulz als ein exquisiter, zergliederter, polymorphotisch bewegter Körper, als eine von einem Demiurgen bearbeitete Materie, die den Schöpfungsplan parodiert und damit auch die Psyche, die ihren Ort darin hat. Der Autor ist ein sich in der *hylē* verstrickender Demiurg. So wie die "manekiny" als sekundäre, abgeleitete, ludistische und mutwillige, schlechte Schöpfung auf Phantasmen, nicht auf Realismen gründend, die Poetologie des Gesamttextes enthält, ist der Vaterdemiurg das *alter ego* des auktorialen Demiurgen.

Durch Dementierung eines einheitlichen semantischen Grundmusters und der Koordination der semantischen Bereiche, die jeweils entworfen werden, entsteht eine ornamentale Struktur, die sich zugleich als Schrift, als Kalligraphie, die entziffert und ästhetisch goutiert werden muß, zu erkennen gibt. Und dieses Sichzuerkennengeben wird durch eine massive Selbstthematisierung unterstützt. "Arabeske" wird damit zur spektakulären Metapher für den Text. Das Ornament selbst läßt sich als Resultat einer Kombinatorik und gleichzeitigen Zerstäubung, einer Re- und Dekomposition beschreiben, das sich aus dem Aufspalten semantischer Reihen, die aus einem Punkt aufbrechen, an dem sie konsolidierende Pointe zu sein scheinen, entstehen. Die Arabeske reflektiert den Urzustand

kindlicher Phantasie und Schöpferkraft und erscheint zugleich als nostalgische Geste, die die verlorene Kindheit erinnert. Die Arabeske repräsentiert aber zugleich auch die Urszene des Buches. In den Kontext der Arabeske-Metaphorik gehört auch die Schrift- und Ornament-Thematik, die Teppiche, Tapeten, Kalligraphien, Palimpseste und verschiedene Buchformen aufruft, sowie Stilbeschreibungen, die frappant den eigenen Duktus der Texte reflektieren:

w fantastyczną arabeskę (155); w nieznaną cyfrę (155); w symetrycznych, wciąż powtarzając się arabeskach (181); obtańczony wirującymi arabeskami zmierzchu (282); arabeski deseni ściennych (320); Tapety imitowały w pewnych miejscach drgawki jego tik, arabeski formowały się w bolesną anatomię jego śmiechu (343f); Potem tapety gasły (216); przez bezpłodną dialektykę tapet (216).

Siadają na papierach pasikoniki i moskity zrobione niemal z przeźroczystej tkanki spekulacji nocnych, farfarele szklane, cienkie monogramy, arabeski wymyślone przez noc, coraz większe i fantastyczniejsze, tak wielkie jak nietoperze, jak wampiry, zrobione z samej kaligrafii i z powietrza. Firanka roi się cała od tej wędrującej koronki, od cichej inwazji tej imaginacyjnej, białej fauny. (220)

Mam dziwnie wyczulony zmysł stylu. Ten styl drażnił mnie i niepokoił czymś niewytłumaczonym. Poza jego, z trudem opanowanym, żarliwym klasycyzmem, poza tą pozornie chłodną elegancją kryły się nieuchwytnie dreszczyki. Ten styl był za gorący, zbyt ostro pointowany, pełny niespodzianych pieprzyków. Jakaś kropla nieznanego trucizny wpuszczona w żyły tego stylu czyniła jego krew ciemną, eksplozywną i niebezpieczną. (195)

Odgadłem tajemnicę tego stylu. Tak długo linie tej architektury w swej natarczywej swadzie powtarzały ten sam niezrozumiały frazes, aż pojąłem ten szyfr zdradliwy, to perskie oko, tę łaskotliwą mistyfikację. Była to zaprawdę zbyt prejrzysta maskarada. W tych wyszukanych i ruchliwych liniach o przesadnej wytworności była jakaś papryka, nazbyt ostra, jakiś nadmiar gorącej pikanterii, było coś fertycznego, żarliwego, zbyt jaskrawo gestykulującego - coś, jednym słowem, kolorowego, kolonialnego i typiącego oczyma... Tak jest, styl ten miał na dnie swym coś niesłychanie odrażającego - był rozpustny, wymyślny, tropikalny i niesłychanie cyniczny. (196)

Der metatextuelle Status dieser autoreflexiven Metaphorik und Selbstbeschreibungssemantik gründet nicht zuletzt in der Häufigkeit ihrer Zitierung. Ja, es ließe sich wegen der hohen Frequenz und kompositionell planvollen Verteilung für die einzelnen, keine Romaneinheit konstituierenden (thematisch allerdings durch das Vater-, das Buch- und das Metamorphose-Thema zusammengehaltenen), sonst aber keinem evidenten narrativen Muster folgenden Texte eine Kohärenz auf der

Ebene der Arabeskestruktur und deren Selbstentblößung ausmachen, allerdings keine Kohärenz, die ein Sinnzentrum im Text selbst zu konstruieren erlauben würde.¹¹

7. Die ornamentale Logik der als Flut amphibischer, auseinanderfliehender Bilder inszenierten Phantasmen läßt also die Reduktion auf eine psychoanalytisch zu lesende Symptomatik nicht zu. Dennoch provozieren die insistierende Selbstthematisierung des Textes, die Hypertrophierung des metamorphotischen Prinzips, das Thema der Wiederkehr des Vaters, der Suche nach dem Ursprung und die Gesten der Dezentrierung und verhinderten Identität eine zweite Lektüre, die der ambivalent thematisierten Beziehung von Text und Prätext gilt und dabei – wenn auch sehr indirekt – auf das Paradigma der Psychoanalyse rekurriert. Der Rückgriff auf zuvor Verworfenen läßt sich wie folgt legitimieren: die ständig vereitelte Suche nach der *origo* (dem "autentyk", dem Urbuch) ist auch Suche nach dem Vater, der sich in immer neuen Metamorphosen als Vater entzieht, gleichzeitig aber durch seine Unsterblichkeit und seine Wiederkehr die Suche (das vereitelte Finden) als Verdrängung ausweist. Indem der Vater die Leugnung einer Ich-Instanz verkörpert und ausdrücklich auf das *principium individuationis* verzichtet – und damit auch auf die Subjektgenese und Werkidentität –, artikuliert er das Wunschenken seines Sohnes (des Autors), der an einem Originalitätskomplex leidet.

In dieser Verdrängung ist eine andere enthalten: die des Wissens um die Abhängigkeit des Autors Schulz vom 'Über-Autor' Kafka, der textuellen *origo*. Die Inszenierung der verdrängten Abhängigkeit greift auf zwei textuell sich manifestierende Verhaltensmuster zurück, das des Narzissmus und des Masochismus. Als Narziß spiegelt sich Schulz in seinem Text, der ihn in seiner opulenten Bilderflut nicht – wie Gombrowicz meinte – ertränkt, sondern als einen Meistererfinder und -manipulator der Formen zurückwirft. Als Masochist ist er dem Vorläufer konfrontiert, unter dessen literarischen Fuß er sich beugt, den er aber gleichzeitig zurückstößt, um eigene Schöpfungen zu absolvieren, die das autoritäre und autoritative, d.h. auktoriale Maß Kafkas sprengen. Von daher die Hypertrophie, die stilistische Wucherung, die Ausschweifung, die Eskalation des Metamorphose-Themas. Gegen Kafkas Bildasketismus bietet Schulz seine ikonodulische Phantasie auf. Aber immer wieder gibt es auch Beweise dafür, daß der Autor sich mit dem Über-Vater Kafka bis zur Stufe der *imitatio* identifizieren kann (z.B. *Samotność*). Der Text, der, so gelesen, den Kampf mit und gegen Kafka (den Vater), d.h. den Kampf für die eigene *origo*, vorführt, läßt die Intertextualität selbst zum Thema werden.

Die zweigipflige Argumentation, in der das Intertextualitätsthema entfaltet wird, lautet folgendermaßen: es gibt weder Ursprung noch Urbuch. Alle Bücher sind Parodien, ohne etwas zu parodieren, und Falsifikate, ohne etwas zu fälschen.

Damit ist der Nachfolgende vom Vorgänger, der Sohn vom Vater, Schulz von Kafka entlastet. Der Post-Autor denunziert sich selbst als Usurpator, denn seine Usurpation ist ohne Belang. Andererseits aber weiß er um die *origo*, deren Verleugnung seine Strategien gelten. So wie die Erstschöpfung durch eine sekundäre unkenntlich geworden ist, ist das Originalbuch von den Falsifikaten verdeckt und von den falschen Büchern, falschen Schriftauslegungen und Phantasmen verstellt.

Der Vater spielt dabei eine zweifache Rolle. Als Demiurgenvater mit seinen parodistischen und blasphemischen neuen Kosmo- und Anthropogonien vertritt er den Autor des Textes, den Sohn (Vater-Sohn-Doppelgängerei), zugleich aber auch den Übervater Kafka (Doppelgängerei der intertextuell verketteten Autoren).

In Anknüpfung an Freuds *Jenseits des Lustprinzips* hat Harold Bloom in *The Anxiety of Influence* das spezifische Abhängigkeitsverhältnis zweier Autoren, die sich wie Vater und Sohn zueinander verhalten, unter den Aspekten von "influence", "anxiety" und "defense against influence" gesehen und den Begriff "Tropen der Abwehr" eingeführt. Bloom spricht von einem "battle between strong equals, father and son as mighty opposites, Laius and Oedipus" (Bloom 1973, 11). Das Verspätetsein ist für den ästhetischen Text konstitutiv. Ebenso konstitutiv aber ist, daß der ästhetische Text auf seiner Originalität besteht, darauf, primär, ursprünglich oder voraussetzungslos zu sein (Bloom 1975, 13). Diesen inneren Widerspruch des dichterischen Textes markiert Bloom auch durch die Formulierung: der poetische Sohn stelle im Text seine Ursprünglichkeit, Primarität wieder her, in einem Akt von "self-begetting". Der immer schon verspätete Dichter muß sich im Angesicht der konstitutiven Tradition als Sohn entwerfen, der den übermächtigen Vater tötet (der Vater wird als gekochter Krebs serviert; vgl. den Verzehr des Totemtiers in Freuds *Totem und Tabu*).

Die metamorphotische Entfernung des Vaters bei Schulz ist ein innertextlicher Reflex dieses Agons. Die Steigerung der Metamorphose sowie die phantasmatische Originalität der Texte mit ihrer arabesken Ikonik, ihren Selbstthematizationen und Verfahrensentblößungen und ihren komplexen, vielgleisigen semantischen Strukturen sind Tropen der Abwehr, die gegen die Kafka-Instanz gerichtet sind. Durch die genannten Strategien stellt Schulz seine eigene Primarität wieder her: er wird zu einem "self-begetter".¹²

Aber selbst wenn der Gesamtentwurf der Texte in seiner polymetamorphotischen und arabesken Phantasmagestalt sich als poetisches Originalitäts(er)zeugnis behauptet, belegt die eindringliche Thematisierung des immer verfehlten, verlorengegangenen oder vergessenen authentischen Buches, über dessen Abwesenheit demiurgische Falsifikate und eine Panmaskerade parodistischer Hervorbringungen hinwegzutäuschen versuchen, doch eine negative Mythopoetik.

So wie das psychoanalytische Paradigma in der Inszenierung des Intertext-Agons des Nachkommen mit dem Vorgänger die Vater-Sohn-Konstellation hervortreten läßt, ist umgekehrt das Paradigma selbst in den Agon der *auctores* eingeschrieben und erfährt über das Buchkonzept eine Remythisierung – ganz im Sinne der Schulz'schen Vertiefung und Entgrenzung der Psychoanalyse. Als remythisiertes wird das psychoanalytische Paradigma jedoch ins phantastische Spiel des Textes gezogen, das den in ihm ausagierten Buch-Mythos panironisch hintertreibt.

Diese Bewegung zwischen neu gesetzter *origo*, die die (fremde) *origo* entmacht, und einer traumatisch ausgelegten Intertextualität, die, ihre Spuren verwischend, sich im Ursprung, in der Urszene des Buches, erlösen will, findet ihre Pointe in der Gegenüberstellung von "Księga" und "książki", die ihrerseits wieder von kalkulierter Unschlüssigkeit ist. Zum einen heißt es, daß es das Urbuch nicht gebe, wohl aber die Bücher:

"W gruncie rzeczy istnieją tylko książki. Księga jest mitem, w który wierzymy w młodości, ale z biegiem lat przestaje się ją traktować poważnie" (138)

Der "mit" wird zum trivialen Mythos, der Fälschung konnotiert, wenn nach der Kindheitsphase der Glaube an ihn erlahmt. Zum andern ist die Rede vom unverfälschbaren Glauben an das eine Buch, das weder Namen noch Autor hat – denn es ist sein eigener Autor –, angesichts dessen alle Bücher nur ein Scheinleben führen, aus dem sie, zu ihm zurückstrebend, aufsteigen wollen: bibliognostische Heimkehr ins 'Authentische':

Egzegeci Księgi twierdzą, że wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wylotu wraca do swego starego źródła. Znaczący to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie. (145)

A n m e r k u n g e n

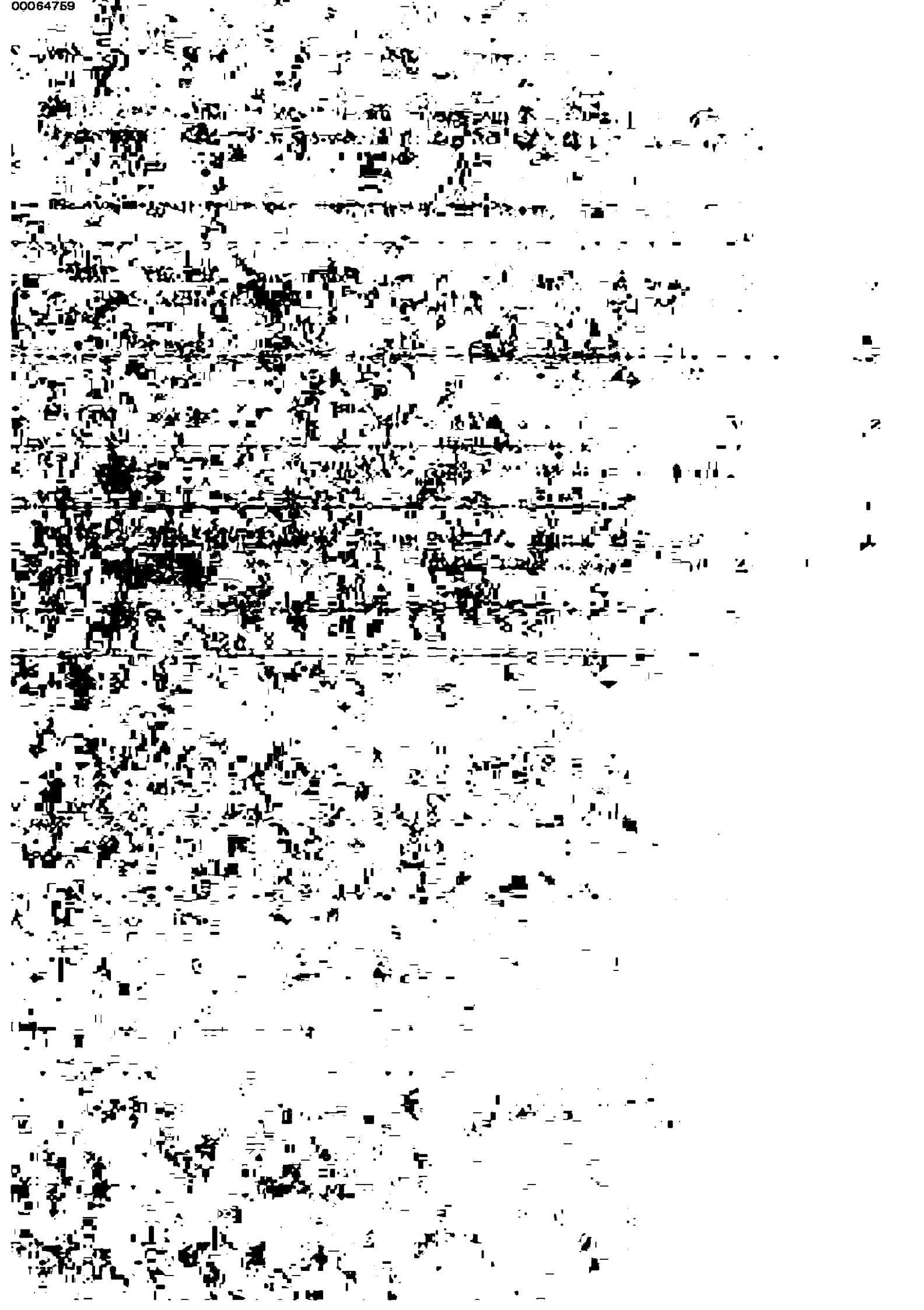
- ¹ Die poetologischen Texte werden wie folgt zitiert: "Mityzacja rzeczywistości", "Aneksja podświadomości (Uwagi o *Cudzoziemce* Kuncewiczowej)", "Postówie do polskiego przekładu *Procesu* Kafki" und der Brief an St.I. Witkiewicz nach Schulz 1989; der Essay "Legenden entstehen" wird zitiert nach der deutschen Ausgabe Schulz 1967; die Antwort auf das Interview, das St.I. Witkiewicz mit Bruno Schulz geführt hat, wird zitiert nach Wegrocki (Wegrocki 1946, 154-164). Die Prosa-Zitate sind entnommen der Ausgabe Schulz 1957.

- 2 Vgl. den neuen theoretischen Zugang zu dieser Relation von Ulla Haselstein (1992).
- 3 Im Urteil seiner Freunde galt Schulz als Masochist; Masochismus wurde ihm als geradezu liebenswürdige Eigenschaft zugebilligt. "Du, als Masochist..." apostrophierte ihn Witkiewicz in einem Brief. Im übrigen hatte das Dreigestirn Witkiewicz, Schulz und Gombrowicz einen Hang zu selbststilisierter Psychopathie. Gombrowicz stellte für sich und die beiden Mitschriftsteller eine Verrücktentypologie auf, wobei er Witkiewicz als den verzweifelten Verrückten, Schulz als den ertränkten Verrückten, d.h. denjenigen, der sich in seinen Formen und Bildern ertränkt, und sich selbst als den meuternden Verrückten bezeichnete. (Hädecke 1973, 390-408)
- 4 Joachim Metzner hat sich zu dem Zusammenhang zwischen Psychoanalyse und phantastischem Text in einem umfassenden, unterschiedliche Ansätze kritisch darstellenden Aufsatz geäußert (1980, 79-108).
- 5 Zum Bezug Schulz – Thomas Mann vgl. E. Goślicki-Baur (1975).
- 6 Vielleicht ist die eigentliche Frage aus der Sicht der Psychoanalyse die nach dem Zusammenhang von Masochismus und phantasmatischer Überpotenz / Überkreativität bei Schulz – Masochismus verstanden als psychische Haltung, die die Abweichung schlechthin, die Perversion und phantastische Aberration repräsentiert, die in wilde Bilder mündet.
- 7 Zum unterschiedlichen Einsatz des Phantastischen vgl. Leonard Orrs Untersuchung (1982, 34-40).
- 8 Vgl. hierzu die andere Akzente setzende Interpretation von J. van der Meer (1990, 385-405).
- 9 Oder: Die im Mythos enthaltene Spur, die die Psychoanalyse zum Text macht, wird von Schulz in den Mythos zurückgelesen.
- 10 Vgl. hierzu das Kapitel "Księga czyli powrót do dzieciństwa" von Jerzy Ficowski (1967, 41-61).
- 11 Schulz rekurriert in der Ornamentalisierung und Arabeskisierung ebenso wie in seinem Konzept der Phantasmalogik auf die Tradition der phantastischen Literatur, insbesondere auf die romantische, nimmt aber auch Elemente aus der Gothic Novel auf. Seine Nähe zum Surrealismus, in dem ähnliche Spuren insistieren, ist ausführlich dargestellt worden. (Speina 1971, 183-198)
- 12 Olga Lukashevich hat das Kreativitätsproblem mit Rekurs auf Otto Rank und das Konzept des *artiste manqué* zum Gegenstand einer einen anderen Schwerpunkt setzenden Untersuchung gemacht (Lukashevich 1968, 63-79).

L i t e r a t u r

- Bloom, H. 1973. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford.
- Bloom, H. 1975. *Kabbalah and Criticism*, New York.
- Brown, R.M. 1991. *Seven Essays on Bruno Schulz*, München.
- Felman, Sh. 1977. "To Open the Question", *Literature and Psychoanalysis. Yale French Studies*, 55/56, 5-10.
- Ficowski, J. 1967. *Regiony Wielkiej Herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków.
- Freud, S. 1977. "Der Dichter und das Phantasieren (1908 [1907])", ders., *Bildende Kunst und Literatur (Studienausgabe Bd. X)*, Frankfurt a.M., 169-179.
- Goślicki-Baur, E. 1975. *Die Prosa von Bruno Schulz* (Slavica Helvetica 8), Bern - Frankfurt a.M.
- Goślicki-Baur, E. 1978. "Mann i Schulz", *Teksty*, 5 (41), 65-84.
- Hädecke, W. 1973. "Seltsame Dreieinigkeit: Witkiewicz, Schulz, Gombrowicz", *Literatur und Kritik. Österreichisches Manuskript*, 76/77, 390-408.
- Haselstein, U. 1992. *Entziffernde Hermeneutik. Zum Begriff der Lektüre in der psychoanalytischen Theorie des Unbewußten*, München.
- Lukashevich, O. 1968. "Bruno Schulz's *The Street of Crocodiles*. A Study in Creativity and Neurosis", *The Polish Review*, 2, 63-79.
- Mann, H.H. 1980. "Die Welt im Nebengleis. Zu Bruno Schulz' Prosa", Ch. Thomsen und J. Fischer (Hg.), *Phantastik in der Literatur und Kunst*, Darmstadt, 299-313.
- van der Meer, J.Ij. 1990. "On Bruno Schulz's *Tailors' Dummies*", E. de Haard, T. Langerak und W.G. Weststeijn (Hg.), *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan van der Eng on the Occasion of his 65th Birthday*, Amsterdam - New York, 367-405.
- Metzner, J. 1980. "Die Vieldeutigkeit der Wiederkehr. Literaturpsychologische Überlegungen zur Phantastik", Ch. Thomsen und J. Fischer (Hg.), *Phantastik in der Literatur und Kunst*, Darmstadt, 79-108.

- Orr, L. 1982. "The Kafkaesque Fantastic in the Fiction of Kafka and Bruno Schulz", *Newsletter of the Kafka Society of America*, June/December 6 (1-2), 34-40.
- Schulz, B. 1957. *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa*, Kraków.
- Schulz, B. 1967. *Die Republik der Träume. Fragmente. Aufsätze. Briefe. Grafiken*, hg. M. Deutsch, dt. v. J. Hahn und M. Deutsch, München.
- Schulz, B. 1989. *Opowiadania. Wybór esejów; listów*, J. Jarzębski (Hg.), Wrocław - Warszawa etc.
- Speina, J. 1971. "Bruno Schulz a nadrealizm", A. Hutnikiewicz und H. Zaworska (Hg.), *O prozie polskiej XX wieku. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, 24, Wrocław - Warszawa etc., 183-198.
- Wegrocki, H. 1946. "Masochistic Motives in the Literary and Graphic Art of Bruno Schulz", *Psychoanalytic Review*, 33, 154-164.



Thomas Seifrid

LITERATURE FOR THE MASOCHIST: "CHILDISH" INTONATION IN PLATONOV'S LATER WORKS

"... набежали овцы ... дрожа и жалобно, по-детски, вскрикивая от страшной жизни среди человечества."
- Платонов, "Одухотворенные люди"

Toward the end of his life (i.e., primarily in the forties) Platonov wrote a series of shorter works to which one is initially tempted to refer as "children's stories."¹ These works feature child protagonists, are set in the world of childhood, adopt a tone at times so sentimental that one begins to understand the ire of many critics contemporary to Platonov, and, as far as one can tell, are intended for a child audience.² From the moment of their appearance, however, these stories "about children and for children" (as Šubin more than once puts it, as if sensing the potential discrepancy between these notions in Platonov's case) have tended to unsettle at least their adult readers and impress them as containing some distinctly unchildlike quality, a certain *nedetskost'* which renders their candidacy for the children's genre problematic.³

For the most part this "unchildlike" quality has been felt to reside in the philosophical depth the stories unexpectedly disclose: ostensibly aimed at an audience of speculative innocents, they turn out to address such themes as the uncertain nature of being, man's alienation from and terror before the world around him, and the experience of loss or death.⁴ Thus little Egor in "Železnaja staruxa" wanders around his yard seeking nothing less than a justification for existence as such, asking assorted flora and fauna "Ty kto?" and "Otčego ty živeš?," and empathizing with a maple tree whose rustling in the wind seems to signal a desire uproot itself because "It's probably dull (*skučno*) to be a tree and live in one spot." Afonja in "Cvetok na zemle" is similarly led to the revelation that existence involves the difficult struggle to maintain, within a frail physical body, one's "life" against the relentless hostility of the elements, while in "Izbuška babuški" a village crank tries to convince Tiška that "there is really nothing" in the world and that men and animals are nothing more than physical machines (the latter point underscored by slaughtering a sheep to prove it contains nothing but viscera). Moreover, to the contemplation of such weighty issues some of the

stories add literal experiences of terror: the child-protagonists in "Ijul'skaja groza," for example, find themselves stranded in the open during a ferocious thunderstorm, while those in "Alterké" and "Devuška Roza" are beaten senseless by more powerful adults. It is as if they were already old men, these children of Platonov's literary imagination; or, as one editor commented on the themes of death and separation in "Ijul'skaja groza," "nedetskie éti mysli"-- though Platonov wrote instructions in the margins of his manuscript insisting things be left the way he had written them.⁵

One can, to be sure, locate precedents for the burdening of child characters with such ponderous thoughts in Platonov's earlier writings. The opening section of *Čevengur*, for example, has young Saša Dvanov realize, on touching his own breast, that "everything else was alien (*čužoe*) and did not resemble him," which truth is conveyed to his "semichildish somber soul, undiluted by the comforting water of consciousness" (p.23). Indeed, some of Platonov's first stories portray child heroes who scrutinize their fellow creatures in an attempt to discover what being involves ("Volček," 1920) and experience such things as a saddened sense of alienation from the natural world ("Serega i ja," 1921) or longings to escape the "givenness" of their existence ("Stranniki," 1920). In part these themes may be attributable to Platonov's own difficult childhood;⁶ but more important is the fact that the children he endows with such experiences and concerns emerge as close relations to his more famous half-wits, semi-literates, and provincial *duraki* — those other outsiders to "adult" consciousness whose condition of exile similarly places them face to face with *bytie*.⁷

Nor, for that matter should we necessarily assume psychological or philosophical profundity, or even violence, to be utter strangers to children's literature. Bruno Bettelheim has argued that children are attracted to fairy tales precisely because these narratives help them come to terms with very real fears about the world in which they live.⁸ And, as another recent study has emphasized, these tales can be rife with "graphic descriptions of murder, mutilation, cannibalism, infanticide, and incest," though elements of violence attenuate as the adult folk tales on which they are based undergo successive redactions as "bedtime reading" for children.⁹

One way to think of Platonov's unsettlingly "adult" children's tales, then, might be as revivals of the latent folk strain in his culture — a going back over the heads of the available alternatives (pedantic mainstream Soviet forms, aimed at political indoctrination; modernist "aestheticist" forms, designed to delight, as in the works of Čukovskij, Maršak, Carroll, T.S. Eliot; didactic-Tolstoyan forms) to retrieve their more chthonic subtext.¹⁰ Indeed, the retrieval of a certain "folk" crudity, and the identification of it with authenticity, is one of the fundamental procedures of Platonov's poetic, influential in his use of language, his imagery, and the structure of his plots (thus the basic substratum of Platonov's language is untutored,

"peasant" forms of speech; the illustration of man's crude physicality one of the defining tasks of his narratives; a journey from civilization to the wilds the plot motif of "Epifanskije šljuzy," *Čevengur*, and "Džan" – to name only a few).

Yet Platonov's children's tales differ in an important way from their possible folk models (in addition to the obvious fact that they are the products of an individual rather than collective author and incorporate a distinct narrative persona--of which more will be said below). For if fairy tales dwell on victimization, it is in order to set the stage for a narrative of transcendence, at whose (happy) end the tables are turned and the victim transformed into a victor (often one bent on retaliation).¹¹ Platonov's stories, on the other hand, either omit this crucial second step or render it ambiguous, thus curiously perpetuating their theme of victimization. His stories are better thought of, not in terms of worldly-wise, carnivalesque folk tales, but as instances of sentimentality: they elaborate a series of fictions whose purpose is to sustain an "emphasis upon such things as the sweetness, dearness, littleness, blamelessness, and vulnerability of the emotions' objects."¹² Thus it is young (*maloletnij*) Egor, with his wide-eyed desire to know the world, who is the focus of "Železnaja staruxa," and the timorous seven-year-old Artem whose intense devotion to his mother is the theme of "Ešče mama." Indeed, in these works the sentimental object is often doubled (the child protagonists who encounter poor suffering little flowers in "Cvetok na zemle" and "Neizvestnyj cvetok") or even tripled (the sensitive Vasja, the unfortunate calf, and its grieving mother in "Korova"). The richer opportunities for, or at least greater tolerance of, sentimentality provided in children's literature may in fact have been one of the features which attracted Platonov to the genre in the first place; and the integrality of children to the stories' sentimental perspective makes it difficult to reduce their "childish" aspect to a mere aesopian front for otherwise "grown-up" themes (though Platonov did write them at a time in his career when publication of many of his other works was difficult).¹³

What sets Platonov's children's stories apart, however--from other sentimental children's literature, and from the sentimental leanings of Russian (folk) culture in general--is their deployment of "innocent" and "blameless" figures less in order to indulge the reader in saccharine feelings of condescension than to project an acute sense of vulnerability before a hostile world. This is their primary thematic burden, and surely one of the major sources of their readers' unease. The stories magnify the "innocence," "littleness," "blamelessness," etc., of their child protagonists, but do so primarily as a device for hyperbolizing the vague but ominous forces arrayed in opposition to them, and before which the protagonists' defining-trait is more one of absolute helplessness than innocence as such.

The stories treating the theme of "the child's emergence into the larger world" (a variant of a common theme in Platonov, for whom the boundary between being and the world it inhabits is especially marked), for example, expose their

defenseless protagonists to threats which one way or another fail to be unmasked as simple childish delusion. Curiosity impels little Egor in "Železnaja staruxa" to explore beyond his native hut, but once outside he encounters a world of nighttime terrors and meets, at the bottom of a ravine "more silent and darker than on the earth's surface" (*čem na verxu zemli*)" (88) a terrifying hag his mother later identifies as "fate or grief" (in this story even the adults return home from the fields "in order to live together, because it had grown dark everywhere"). In "Ijul'skaja groza" Nataša and her even littler brother Antoška find themselves stranded, shelterless, in the open steppe during a fierce storm as the result of their already frightened attempt to flee the unknown (their grandmother's village) for the security of home.¹⁴ This tale is, of course, a reworking of the well-known Tolstoyan parable "Kak mal'čik rasskazyval pro to, kak ego v lesu zastala groza"; but where the survival of Tolstoy's hero illustrates the need to trust in providence (though hit on the head by a falling branch, the boy makes it home to share with his family the mushrooms he had been gathering) that of Platonov's protagonists leads to no such comfort.¹⁵ "A my už privykli bojat'sja" is Natasa's ambivalent explanation of how they survived, and the story ends with a rebuke to the adults who let the children wander off in the first place. "Nikita" and "Ešče mama" are more complex, in that they clearly attribute the terrors their heroes experience to childish perception. But the very fact that in both cases rescue comes in the form of flight to parental security (Nikita is finally calmed through the intervention of his father, while Artem finds succor on the lap of his surrogate mother-teacher) sustains rather than dilutes an emphasis on vulnerability.

In "Cvetok na zemle" and "Neizvestnyj cvetok" this sentimental pattern of helpless victim confronting overwhelming forces acquires still more specific existential content. Each presents the reader with the spectacle of a tiny, defenseless creature holding out against daunting opposition in an effort merely to survive. In the former it is a pale blue flower, pitiful in its weakness ("*žalkon'kij takoj*," as the grandfather puts it to Afonja), which nonetheless grows "patiently" ("*terpelivo*") out of the sand and bit by bit transforms the "dead, crumbling earth" into "a living body."¹⁶ The hyperbolization of both the innocent submissiveness of the flower and the direness of its predicament is even clearer in "Neizvestnyj cvetok." Not only has the "little flower" in this case sprouted on an inhospitable site where it is compelled "to labor day and night in order to live and not die," but its defenselessness is rendered nearly absolute as it is described feebly "rais[ing] its leaves against the wind" (a quintessential gesture of simultaneous submission and defense), then "feeding" on the tiny specks of black soil the wind deposits at its base and drawing moisture from a few carefully hoarded drops of dew on its leaves. To this already pitiful condition is added that of utter isolation and anonymity: until the equally innocent and orphaned Daša comes along, "Nobody even knew that it existed on the earth."¹⁷ A still more extreme - almost to the point

of self-parody - rendition of Platonov's existential sentimentality occurs in "Izbuška babuški," in the description of the slaughtered sheep. The old man who has been trying to instill a crude materialism in Tiška explains the animal had appeared to be alive only because the grass it ate created ferment in its stomach; but Tiška discerns in the sheep's "tormented, dead, kind face" a poignant call for sympathy (from a carcass!): it may have existed only for the sake of consuming grass and producing manure, the dead sheep seems to be saying, but "it didn't want to be that way" ("no ej ne xotelos' byt' takoj"; emphasis added). Here victimization occurs at the hands of existence itself.

Given the cultivation in these stories of a sense of absolute weakness before the world and victimization by its forces, the subgroup of stories portraying explicit violence becomes merely the literal version of a theme prevalent in the whole. "Devuška Roza," for example, recounts the violation by some particularly brutal Germans of a simple Russian girl they have captured. Roza is first taken to be shot, but survives beneath the corpses of her fellow prisoners, only to be subjected to repeated beatings until she becomes a "half-wit" (the story's original title was "Poludurka") and wanders about with a "holy innocent's smile on her beautiful honest face" ("*s blažennoi robkoj ulybkoi na prekrasnom otkrytom lice*"), eventually to be shot trying to run away from a Nazi sentry. In "Alterké" the kind-hearted son of a poor Jewish cobbler suffers vicious abuse at the hands of the Polish children in his neighborhood (he wants only to play with them, but they stick a rusty nail in his eye when he attempts to watch them through a hole in a fence), only to be captured by some adults and taken out in a back yard for some particularly savage mugging. Still more viscerally, in "Korova," a sick calf is taken to the veterinarian and then slaughtered when its disease proves too expensive to cure, while its uncomprehending, grief-stricken "mother" (who is described as grieving specifically because she is "wholly *submissive* [*pokorna*] to life, to nature, and to her need for her son"; emphasis added) throws herself under a passing locomotive and is mangled beyond recognition.¹⁸ To be sure, these narratives of victimization draw heavily on the Christian notion of martyrdom (especially the Russian ideal of *kenosis*), and in the case of "Devuška Roza" to its Stalin-era derivative (the cult of heroic children, à la Pavlik Morozov). Platonov's version, however, omits the moment of transcendence central to the tradition, dwelling on submissiveness itself and shifting emphasis to an experience akin to *algolagnia* - the derivation of pleasure from pain, in his case more accurately the cultivation of pain for the sake of a feeling of vulnerability before the world.

One can again turn to the earlier works to set these stories' preoccupation with victimization in context. The predicaments of vulnerability in which Platonov's tiny heroes keep finding themselves derive from the ontological vision he had been elaborating since the early twenties, which depicts man's existence as a similar struggle to defend the ephemeral "being" inside the physical body against

the incursions of the material world, in a race against entropy and the inevitability of the body's own physical decay.¹⁹ The specifically sentimental quality of the theme's presentation, however, has more to do with the broader tension in Platonov's oeuvre between a militant, ascetic utopianism, "masculine" in its aggressiveness and keen to assault the order under which man presently suffers, and a more retiring and "feminine" posture toward that order whose emphases instead fall on a kind of pantheistic empathy for the world and the suffering creatures it contains, and whose ties are to native Russian folk strains rather than to Soviet ideology.²⁰

The aggressive-utopian strain to which I refer is perhaps most evident in the publicistic articles Platonov wrote in the early twenties for a number of Voronež newspapers. In them he repeatedly calls not only for the "trampling" of the bourgeoisie but also for an all-out assault on the cosmos itself, and the articles correspondingly abound in the metaphors of "hardness" and "battle" (e.g., references to *štyk*, *železo*, *udar*, *bor'ba*, etc.) typical of the Proletkul't sources from which most of their ideas derive.²¹ Even in this early period, however, this militant revolutionary strain faces competition from its "softer" antipode - the poems in *Golubaja glubina* alternate between stridently Proletkul't and elegiac village themes, the heroes of the science fiction tales are typically torn between a posture of militancy toward the cosmos and enervating emotions of grief over a lost childhood or love. By the dystopian works written at the height of Platonov's career (the late twenties through mid-thirties) the shift in balance toward empathetic "softness" becomes unmistakable. Thus both *Čevengur* and "Kotlovan" portray the futility of attempts to remake the cosmos, and mark the collapse of their respective utopias with the pitiful death of a child echoing Dostoevsky's assertion that "the progress of humanity is not worth a single child".²² From the mid-thirties on, in Tolstaja-Segal's phrase, Platonov "feels too much pity for the world to negate it as he does in his prose of the twenties,"²³ and in the works of this period the ascetic-utopian strain is all but discredited, though it lingers on as the object of a somewhat complex polemic. Under the guise of endorsing an updated, Stalinist version of ascetic sacrifice, for example, such works as "Ljubov' k dal'nemu," "Bessmertie," and "Fro" subtly promote the value of immediate ties (both emotional and physical) with loved ones, and the corresponding emotions of solicitude and tenderness, over the construction of socialist utopia.²⁴ Even the war stories focus more on the sentimental mysticism of peasants surviving behind the lines than on the world-historical drama unfolding at the front, while "Vozvraščenie" struck at least one reviewer as asserting the offensive notion that "man is a weak, sinful animal in constant need of forgiveness for his weaknesses."²⁵

In their preoccupation with small, timid heroes placed in situations of acute vulnerability before the world, the "children's" stories of Platonov's late career

thus mark the final ascendancy of this "weak," empathetic side of his world view: in them the traits of submissiveness and defenselessness have become absolute. To the extent that they appear to indulge themselves in mournful sentimentality, and to have crossed from tragic despair into the cultivation of pity, the stories already have a certain pathological air about them, and the irritation one detects in contemporary reviews need not be dismissed as merely the establishment's residual ill-will toward Platonov. Yet in the end these stories disturb us less because of their content, because of what they portray, than because of the manner in which they do so: they offer the spectacle of an author intent on recounting such tales, moreover one whose "childish" intonation marks the stories as acts of "self-abasement" directly related to the fictions of vulnerability he narrates.

What is peculiar about these stories' narrative manner, then, is not just that they recount episodes of vulnerability and victimization, but that they do so in a distinctly childish voice. The stylistic devices sustaining this voice (which dominates the texts in varying degrees but forms a distinct tendency nonetheless) can be summarized as an adherence to pointedly simple syntactic patterns and short sentences, a preference for the limited, domestic lexicon of objects and events presumably typical of children's speech, and a penchant for anthropomorphic description of the world (itself a kind of emblem of gnoseological innocence). Thus "Železnaja staruxa" describes Egor picking up a beetle in terms approximating his own perception of the event, the narrative cadence even reproducing the colloquial informality of his thoughts:

Он поднял жука, ползшего по траве *домой на ночлег*, и посмотрел в его маленькое неподвижное *лицо*, в *черные добрые глаза*, глядевшие одновременно и на Егора, и на весь свет ... Жук не ответил ничего, но Егор понимал, что жук знает что-то, чего не знает сам Егор, но только он притворяется маленьким, он стал нарочно жуком и молчит, а сам не жук, а еще кто-то, неизвестно кто ... Жук сначала полетел, а потом сел на землю и пошел *пешим*. (III. 85; here and below, emphasis added).

In "Cvetok na zemle" the opening description of Afonja's grandfather establishes a similarly childish intonation ("Афоня осмотрел деда, *какой он есть*. В бороде деда были хлебные крошки, и там жил еще один комарик." III.180), as does the combination of wide-eyed aggrandizement with endearing diminutives in "Nikita"'s description of its hero's hut ("Оставшись один, Никита обошел всю тихую избу ... В сенях жужжали *большие толстые мухи*, паук дремал в углу посреди *паутины*, воробей пришел *пеший* через порог и искал себе *зернышко* в жилой земле избы," III.200). "Neizvestnyj cvetok" is an interesting example in that the child-hero to whom its perspective might be attributed appears relatively late in the text, after a

considerable stretch of the same kind of "childish" intonation: "Жил на свете маленький цветок. Никто и не знал, что он есть на земле. Он рос один на пустыре ... А однажды упало из ветра одно семечко, и приютилось оно в ямке меж камнем и глиной ..." (III.230).

Of course, motivation for the childish intonations in these stories may be located in their very intention to participate in the genre of children's literature, which often strives to address its diminutive audience in the language that audience itself (supposedly) speaks ("Neizvestnyj cvetok," for example, is subtitled "Skazka-byi," a designation already cueing a certain childishness in its narrative manner).²⁶ But all the same this voice is rendered peculiar by its deployment to narrate episodes of victimization; in general terms, one could say that Platonov combines the voice of sentimentalized children's literature with the content of traditionally violent folk tales. Unless they are to be read as literature for the sadist, those episodes already plead for empathy with their victimized subjects. But where empathy alone presupposes observation from a position of relative security (hence the importance to it of desires to show mercy to "those less fortunate," or "enter into their situation" - implicitly from without), the narrator of these stories himself speaks in what amounts to the voice of innocence and vul-nerability, and in so doing implicitly assumes a position identical to that of the victimized creatures his fictions portray. As one editor put it in an in-house review of Platonov's proposed collection *Rasskazy, byli* (1943), this kind of story is marked by an "intentional infantility of narrative manner" ("ëto rasskazy ... s 'naročitoj infantil'nost'ju povestvovanija").²⁷ The device of "speaking like a child" adopted as one of Platonov's essential means for participating in the genre of children's literature becomes a sentimental display in its own right, in the end threatening to upstage the stories' suffering protagonists themselves.

Moreover, the articulatory act this intonation requires - a shift "downward" into a childish mode of speech - finds its parallel in the stories in several episodes depicting the protagonists' own retreat into a posture of (still greater) vulnerability (or "infantility"). The flights to parental embrace by Artem ("Ešče mama") and Nikita ("Nikita") have already been mentioned, but a still more explicit example is that of Egor ("Železnaja staruxa"), who despite having stood up to the fearsome hag and vowing that he will one day become "železnyj" (an epithet with connotations of a specifically Soviet kind of masculinity), declares his intention afterwards to "once again become a little boy with my mother" ("ja opjat' budu mal'čikom s mater'ju," presumably as an adult!). In "Ijul'skaja groza," whose Tolstoyan manner otherwise results in a less evident childish intonation and less lurid form of victimization, this infantilizing retreat even assumes the form of feminization, a still more extreme abnegation of an aggressive, adult, "masculine" stance toward the world: on setting out with her little brother into the realm of the

"unknown," Nataša contemplates dressing him up as a little girl, because "little girls are less likely to be harmed" - "devoček men'se trogajut").

Episodes involving the assumption of, or reduction to, some kind of childish or "feminized" status - precisely that out of which one begins to speak in plaintive, infantilized tones of voice - in fact turn out to be abundant in Platonov's oeuvre, and always figure as a surrender to some overwhelming, external force. In the earlier works this abasement typically results from the character's failure in some voluntarist assault on the physical world. The heroes of Platonov's science fiction tales, for example, routinely defect from their projects for remaking the earth, either to be obliterated by some overwhelming force (Kirpičnikov is smashed by a meteor in "Ėfirnyj trakt") or to end up weeping like an infant in the wilderness (Vogulov in "Satana mysli"). Still more conspicuous is the example of Bertran Perri in "Epifanskije šljuzy," who, having failed to carry out Peter the Great's impossible scheme for a canal between the Don and Oka rivers, is handed over to a homosexual executioner and an especially brutal form of reduction to "feminine" status (on entering Perri's cell the executioner shouts "Drop your pants" - "*Skidaj portki*" - and when Perri asks where the ax is yells "Ax! ... I'll take care of you without an ax.").²⁸ Conversely, other of Platonov's characters seem willingly to elect their reduction to infantile or feminine status. In "Semen" (1926), for example, the eight-year-old hero, prematurely saddled by his mother's death with responsibility for his younger siblings, decides to don her apron and even her dress. "Now, wearing a dress and with a child's mournful expression," the narrator tells us, "Semen looked as much like a boy as he did like a little girl (sic). If he were to grow just a little bit he could be taken for a girl, and a girl is about the same thing as a woman." "Let the other boys make fun of me," is Semen's own remark on his transvestitism, "all the same I'll grow used to being a girl."²⁹ The morbid, lonely Semen Serbinov in *Čevengur* pursues a woman he has seen in the tram, but when he finally gets her alone pleads to be allowed to suck her armpits (sic) and then makes love to her on his mother's grave. So in a similar vein does Nikita, in the later "Reka Potudan'," having failed to fulfill his masculine conjugal duties (for Platonov, one of the onerous demands of physical existence) flee to a nearby marketplace and abase himself by begging and cleaning latrines, eventually returning to the distinctly asexual, maternal embrace of his wife.

Still more important to the narrative manner of Platonov's "children's" stories, however, is those stories' further tendency to identify victimization with an infantilization of speech, or some related loss of "normal," and to that extent "adult," voice (including the reduction to inarticulacy or silence).³⁰ The most explicit example is that of "Devuška Roza," whose heroine is reduced by her Nazi tormentors to a state of childlike imbecility in which she begins to speak with "helpless meekness" ("*s bezpomoščnoj krotost'ju*") and leaves behind on

the prison wall an inscription which emblemizes her degradation precisely through the childishness of its diction: "*Mne xočetsja ostat'sja žit'. Žizn' - éto raj, a žit' nel'zja, ja umru! Ja Roza.*" Much is also made, however, of the inarticulate lamentations to which the cow is reduced by the death of her "son" in "Korova," which range from pathetic moans to a bellow in a "strange, husky voice" ("*nepoxožij, gorlovyj golos*"), and whose metapoetic significance is heightened through autobiographical allusion to Platonov's own recent loss of a son to the Stalinist camps and typhus. Similarly Ulja, terrified by the evil she precociously perceives in the world around her, at first cannot speak at all, then speaks rarely because she prefers to retreat into darkness and silence ("Ulja"). Even the scent of the little flower in "Neizvestnyj cvetok" is explained as a displaced cry of anguish. On finding it Daša is reminded of her mother's tale of an "orphaned rose that, unable to cry out, released scent instead". To the extent that these assorted incidents may be read as metapoetic comment, they mark a reduction to inarticulacy as the specific outcome of victimization by some overwhelming external force.³¹

Platonov's "children's" stories are thus odd narratives indeed, even as specimens of sentimentality. Under the guise of participating in the genre of literature for children, they adopt childish intonation in a manner which flaunts their own origins in some (unnamed) episode of brutality akin to those they portray, then underscore the point by dwelling on the theme of infantilization and its corollary loss of "adult" capabilities of speech. In this respect the narrative gesture they contain recalls the account of the derivation of the term "man" offered in the third section of Rousseau's *Essay on the Origin of Language*.³² According to Rousseau, primitive man must first have experienced fright on meeting other men, and so initially named them "giants" (coming up with the less "deluded" term "man" only later, when repeated encounters convinced him they were of the same stature as he). As De Man points out, the impulse to utter the word "giant" is a figural use of language that "displaces the referential meaning from an outward, visible property to an 'inward' feeling," "a substitutive figure of speech ('he is a giant' substituting for 'I am afraid')" (151).³³

What I am suggesting is that the "childish" diction of these stories by Platonov is the product of this very kind of displacement. In part the use of this figure may be seen as deriving from Platonov's general notion of man's precarious existential status: a sense of defenselessness before the world's brutalizing material forces dominates virtually all of his writings, and may be seen to underlie even the strident utopianism of his youth. The position the "children's" stories occupy in his career, however, suggests they are responses to a more particularly perceived threat. Like many another Soviet writer, Platonov appears to have turned to children's literature as a safe and remunerative refuge from the kind of vicious attacks on him mounted in Soviet press in the mid-thirties. Indeed, a sense of

himself as degraded, perhaps even "effeminized," victim seems to have formed an essential part of his psychological state in this period. In a letter written at the very time Platonov was composing some of his "children's" stories (1941) L. Gumilevskij offers a portrait of him strikingly similar to Platonov's own sentimental fictions:

For almost the whole time that we have known one another you have been in some sort of abnormal spiritual condition, one created as if by fate, by strange circumstances beyond your control; and in this condition you perfectly naturally [*zakonno*], albeit unconsciously (and for that reason with all the more justification), *regarded yourself as someone who had been struck by chance with some disease, or had lost his limbs in some accident with a tram.* (emphasis added)³⁴

What makes Platonov different from other repressed writers of his day, however, is that in fleeing to the refuge of children's literature he imported into the fabric of his stories a reflection of the very oppression which occasioned their writing. At the same time, the fact that the resulting tonalities appear manifestly at variance with the self-confident, masculine (bearing in mind Stalin's Georgian origins one almost wants to say "macho") aura ordinarily associated with Stalinist literature should not be taken to mean that Platonov's stories somehow exclude themselves from their cultural milieu.³⁵ If, as has recently been suggested, the culture of Stalinism was dominated by a "psychotype" of masochism, which was convinced that identity must be established through the negation of one's own identity (including effeminization, if one is a man), preoccupied with acts of self-sacrifice (e.g., Stakhanovism) and given to making paralytics and amputees into heroes (it is they who become *nastoiščie ljudi*), then Platonov's "children's" stories turn out to coincide with that culture rather than negate it.³⁶ Or more accurately they make uncomfortably manifest its underlying principles, much as, in his masterpieces of the early thirties, Platonov's "naively" literal reception of the rhetoric of the Stalinist five-year plan rendered its utopian assumptions all-too apparent.³⁷

Notes

- ¹ I would like to thank my colleague Alexander Zholkovsky for his many insightful comments on an earlier draft of this article. The stories in question are: "Ijul'skaja groza" (1938), "Alterkè" (1940), "Železnaja staruxa" (1943), "Devuška Roza" (1944, under the title "Poludurka"), "Nikita" (1945), "Cvetok na zemle" (1945), "Neizvestnyj cvetok" (1950), "Ešče mama" (no date; posthumously 1965), "Raznocvetnaja babočka" (n.d., posthumously 1965), "Korova" (n.d.; posthumously 1966), "Ulja" (n.d.; posthumously 1966), "Izbuška babuški" (n.d.; posthumously 1966).

- 2 On the distinctly ambivalent attitude toward Platonov adopted by the Soviet children's literature industry, see L. Šubin, "Sozrevajuščee vremja," in his *Poiski smysla otdel'nogo i obščego suščestvovaniia* (Moscow: Sov. pisatel', 1987), p. 248-9. In private conversation with me Platonov's daughter Marija Andreevna recalled her father reading some of the children's tales to her when she was small.
- 3 Elena Tolstaja-Segal, for example, calls them Platonov's "unchildlike children's stories" ("*nedetskie detskie rasskazy*") and comments that "Platonov's children's stories may be narratives about children, published in children's editions, but their content hardly allows one to consider them 'children's' works." See her "K voprosu o literaturnoj alljuzii v proze Andreja Platonova: Predvaritel'nye nabljudeniia," *Slavica Hierosolymitana* V-VI (1981), 363.
- 4 Tolstaja-Segal even locates allusions to Rozanov's letters to È. Gollerbax in "Korova"; "K voprosu," 363.
- 5 The editor in question was one V. Il'enkov; see N. Kornienko, "O živyx i mertvyx. Andrej Platonov: 1941-1951," *Literaturnoe obozrenie* No. 9, 1989, 32. S. Bočarov remarks that Platonov manages to write as if at once a small child and an old man: "Сам писатель Платонов и самый его язык - «внутри ребенок», однако не только ребенок. Он в то же время - «старик», и оба эти начала лишь вместе, одно в другом, объясняют своеобразие этого слога. «Но мать не вытерпела жить долго». Самое ли первое впечатление человека о мире? Фраза, полная терпеливого опыта и страдальческого итога жизни, по содержанию «старая», и эта же фраза какая-то «детская» по способу высказывания." "Veščestvo suščestvovaniia, in *Problemy xudožestvennoj formy socialističeskogo realizma*, t.2 (Moscow: Nauka, 1971), p.345; also quoted in Šubin, p.251. Šubin goes on to point out this principle's reflection in the many somewhat mechanical confrontations between children and old people in Platonov's works.
- 6 "I lived and languished, because life transformed me from a child straight into an adult, robbing me of youth," he wrote to Marija Alekseevna in 1922; see M. Platonova, "'Živja glavnoj žizn'ju' (A. Platonov v pis'max k žene, dokumentax i očerkax," *Volga* 9 (1975), 161.
- 7 Šubin quotes Platonov (albeit without identifying his source) as having asserted that "children are all people of reason (razumnnye ljudi)," and that it is "a great lie to look down on them"; *Poiski smysla otdel'nogo i obščego suščestvovaniia*, pp.249-50.
- 8 Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (New York: Random House, Vintage Books, 1977).
- 9 Maria Tatar, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1987), p.3. Tatar points out that the original audience of the tales

collected by the Grimms was adult (e.g., servants engaged in spinning flax), and that "only with time" did children become the "principal auditors of the tales" (p.111). That contemporary reviewers of the Grimms' collection declared it "not a book to put in the hands of children" (pp.15, 17) suggests the influence even then of expectations of innocence from children's literature. Even the Grimms tended to eliminate violence whenever it appeared in realistic settings (p.20).

- 10 Lev Loseff describes the "didactic and saccharine works for children" of the Soviet mainstream in his *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, Arbeiten und Texte zur Slavistik, 31 (München: Verlag Otto Sagner, 1984), p.194. Elena Sokol describes the modernist aestheticists in her *Russian Poetry for Children* (Knoxville: Univ. of Tennessee, 1984), p.22.
- 11 See Tatar, Epilogue ("Getting Even"), pp.179-92.
- 12 Mark Jefferson, "What is Wrong with Sentimentality?" *Mind* (1983) Vol. XCII, 526-7. Jefferson revises Mary Midgley's definition of sentimentality as a "misrepresenting [of] the world in order to indulge our feelings" (quoted p.521) by pointing out that what is amiss in the emotion is not so much fictionality alone as fictionality that turns into a "parody of moral appraisal" (567). In the case of Platonov, of course, one has to bear in mind the greater tolerance Russian culture exhibits toward traits a western temperament dismisses as sentimentality - its tendency to place a high ethical value on such attitudes as humility, sympathy, and mercy, not to mention the Russian language's rich repertoire of diminutive forms and expressions. That Platonov crosses into what even Russian culture recognizes as sentimentality, however, can be ascertained from some of the annoyed reactions of contemporary critics (their Stalinist literary politics notwithstanding). A. Gurvič, for example, defines an essentially "sentimentalist" Platonov when he charges that the writer "overdramatizes (*sguščaet kraski*) and exaggerates in order to invoke within the reader the only form of pleasure he [Platonov] knows - that of a feeling of pity (*žalost*)." See his *V poiskax geroja* (Moscow-Leningrad: Iskusstvo, 1938), p.58.
- 13 Both Loseff (p.193) and Sokol (p.xiv) comment on this function of children's literature within Soviet intellectual culture. In considering the possible aesopian aspects of Platonov's children's tales it is important to bear in mind that, at least in Loseff's account, it is only the *surface* of the work which is addressed to children, while its underlying level of allusion is directed to adults; in Platonov's case, no such simple stratification is possible. Tolstaja-Segal also remarks that Platonov's turn to "children's themes" cannot be explained solely by the fact that "children's literature formed a natural haven for writers in disfavor who could not count on publishing their serious works," though she does not fully explain what is going on in Platonov's case; "K voprosu," 363. See also the conclusion to the present article.

- 14 In response to a 1941 letter from Šklovskij commenting on the screen adaptation he had written of the story, Platonov wrote the following outline of its plot: "1) the children are drawn into the unknown - i.e., ... to their grandmother's in another village; 2) the children see the unknown, but miss the known - their mother and father; 3) the children experience a thunderstorm out in the open (*v prirode*)..." Quoted in Šubin, p.268.
- 15 On the themes of danger and providence and their role in the narrative structure of this and other children's stories by Tolstoy, see Ju.K. Ščeglov and A.K. Žolkovskij, "The Eclipsing Construction and its Place in the Invariant Structure of Lev Tolstoj's Children's Stories," *Russian Literature* VII (1979), 121-58.
- 16 As a result of which it emits a "pure scent" ("*paxnet ot nego samogo čistym duxom*"), the essence of innocence. That the grandfather then calls it a "*svjatoj tružennik*" underscores the suggestion that there is a religious subtext at work here, specifically that of passive martyrdom in the tradition of Boris and Gleb. See, however, the discussion below.
- 17 A similarly extreme example of sentimentality occurs the story "Skripka," which not only portrays a tiny, defenseless sparrow struggling to feed itself in the depths of a Moscow winter, but has it *walking*, on tiny frozen legs, to the spot where it believes it will find some crumbs. "A huge, empty world and within it a lone child, a lone human being - that is Platonov's favorite image," is Gurvič's comment on all this (p. 66).
- 18 Platonov's "Korova" openly draws on a Tolstoyan story of the same name, in which a cow dies after eating some shards of a broken glass jar hidden in its hay by a young boy. It is in this story that Tolstaja-Segal locates the Rozanovian subtext (a description of a cow slaughtered because it could no longer give milk); "K voprosu," 363. Many have pointed out the story's autobiographical resonance as well: through the aesopian parable of the cow's sorry fate "Korova" may be an expression of Platonov's grief over the internment and death of his own son. Not only does the text pointedly refer to the calf as a "son," but describes the *closed* cars of a passing train as carrying *živnost'*, and when the locomotive gets stuck says that it lunges forward, "*točno uznik, broživšijsja bežat' na svobodu*." This particular aesopian allusion, however, only serves to underscore the story's preoccupation with a sense of victimization (experienced by both the son and the father).
- 19 On this theme see Tolstaja-Segal, "Naturfilosofskie temy v tvorčestve Platonova 20-x - 30-x gg.," *Slavica Hierosolymitana* IV (1979), 223-54; and my own "Writing Against Matter: On the Language of Andrej Platonov's *Kotlovan*," *Slavic and East European Journal*, Vol.31, No.3 (Fall 1987), 370-87.
- 20 Or, using the terminology of one of this dichotomy's important sources, one might call it an opposition between allegiance to "the near" vs. allegiance to "the far." The terms ultimately derive from Nietzsche's *Also sprach*

Zarathustra, but Platonov almost certainly knew them from Sergej Frank's 1903 essay, "Fr. Nicše i etika 'ljubvi k dal'nemu'," in P.I. Novgorodcev, ed., *Problemy idealizma. Sbornik statej* (Moscow: Moskovskoe psixologičeskoe obščestvo, 1903), pp.137-95 (cf. the title of Platonov's 1934 story "Ljubov' k dal'nemu"). The Nietzschean connection is discussed in Hans Günther, "Andrej Platonov und das sozialistisch-realistische Normensystem der 30er Jahre," *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd.9 (1982), p.185. The Frank "missing link" is established in Aleksandr Žolkovskij, "Fro: pjat' pročtenij," *Voprosy literatury*, No.12 (1989), and was pointed out independently by Joe W. Shepard in a paper delivered at the 90th Anniversary Platonov Conference, Moscow, September 1989. In Nietzsche/Frank "love for the/those near" (*ljubov' k bližnemu*) represents a "moral system based on the instinct of empathy" [p.4] and consisting of the "totality of sympathetic feelings toward those near us." Its cherished values are those of a peaceable disposition (*miroljubie*), meekness, humility, and a striving always to "defer to those near to one" (*stremlenie ustupať bližnemu*). It is thus an "ethics of passive martyrdom" whose psychological correlate is a state of "spiritual softness" (*duševnaja mjagkost'*) - the essential attributes of Platonov's sentimentalized heroes. To this moral system Nietzsche/Frank oppose the, for them, higher moral system of "love for the far" (*ljubov' k dal'nemu*), defined as an antithetical love *without empathy* for some remote object, be it the distant (future) good of those near one, distant others (especially future generations), or, in this ethic's purest form, for abstract ideas or principles detached from any human incarnation. This ascetic principle differs from its antipode in demanding estrangement from, even righteous contempt for, "those near one," and a decisive re-orientation away from them toward the morally elevated future. The "love for the distant" privileges such traits as ascetic perseverance, intolerance, a willing embrace of struggle, courage in the face of danger ("*mužestvo pered opasnost'ju*": the gender connotations are important in the context of Platonov's children's tales), and a "calm, even joyous attitude toward one's own perishing" - all "hard" attributes directly opposed to the "soft" ones of a "love for the near." Krasnoščekova speaks of the two competing tendencies in Platonov as "rationalism" and "intuitivism"; see her "Andrej Platonov i Vsevolod Ivanov (2-aja polovina 20-x gg.)," in Skobelev, ed., *Tvorčestvo A. Platonova* (Voronež: izd. Voronežskogo un-ta, 1970), pp.147-56; reprint Ardis 1986. See also the discussion of the "*perepady tonov*" in Platonov's early writings in V. Ėjdinova, "K tvorčeskoj biografii Platonova," *Voprosy literatury*, 3 (1978), 213-28.

²¹ Cf. some of their titles: "*Mir na krasnom štyke*," "*Tam, gde ogon' i železo*," "*Razmozžim!*," "*Dva udara na udar*," "*Udar po Vrangelju*," "*Na fronte znoja*," "*Zavoevanie vozduxa*," "*Bor'ba s pustynej*".

²² Indeed, for Frank Dostoevsky's claim epitomizes the "love for the near" in the Russian tradition; p.143.

²³ "Naturfilosofskie temy," 239.

- 24 In the figure of Levin, who forsakes family life to serve the Soviet railways, "Bessmertie" appears to reiterate the ethic of sacrifice for those far-off, but in fact subverts it by showing the tragedy of his existence (or, in Günther's reading, by inserting an aesopian reference to Fedorov; see "Andrej Platonov und das..."). Much the same is true of "Ljubov' k dal'nemu," which, despite its conspicuously Nietzschean title, rewards its protagonist with fulfillment only when he actually manages to *embrace* a young female representative of the future generation. "Fro," whose eponymous heroine endures the pangs of separation from a husband devoted precisely to the "distant" and the "future" is perhaps the most emphatic among Platonov's major works in its defense of the near (see Žolkovskij, "Fro: pjat' pročtenij"). The lure of the distant resurfaces in "Reka Potudan'," however, when relations with the "near" threaten sexual contact, always a problematic notion in Platonov (on the sexual problematic, see Eric Naiman, "Andrej Platonov and the Inadmissibility of Desire," *Russian Literature* XXIII (1988), 319-66.
- 25 Lev Subockij, "Zametki o proze 1946 goda," *Novyj mir* No.3 (1947), 151.
- 26 The intonations of these stories can also be seen as deriving from a narrative strategy characteristic of many of Platonov's works, in which the authorial point of view merges with that of semi-literate characters (itself a kind of empathy), and so as representing a variant of the more egregiously nonstandard diction for which he is so well known. See Tolstaja-Segal, "Ideologičeskie konteksty Platonova," *Russian Literature* IX (1981), 251: "Основная черта платоновской прозы в том и состоит - что автор "прислоняется" то к той, то к иной точке зрения, в порыве высшей справедливости он не в состоянии предпочесть "одну точку зрения другой" - но с равной щедростью отдает свои уста противоборствующим взглядам"; see also E.P. Korčagina, "O nekotoryx osobennostjax skazovoj formy v rasskaze 'Reka Potudan'," in Skobelev, ed., *Tvorčestvo A. Platonova*, pp.107-16.
- 27 V. Koval'čik's comment on the stories "Železnaja staruxa," "Ded-soldat," and "Bož'e derevo," contained in CGALI, fond 1234, op.8, ed.xr.8, 11.70-73; quoted in Kornienko, 32.
- 28 In a 1926 letter to his wife from Tambov, Platonov wrote, "The executioner is a homosexual. You won't like it, but that's the way it has to be"; M. Platonova, 165.
- 29 "Теперь, одетый в платье, с детским грустным лицом, Семен походил столько же на мальчика, сколько и на девочку, - одинаково. Если бы он немного подрос, то его можно принять даже за девушку, а девушка - это все равно что женщина; это - почти мать ... Пускай (ребята) дразнят ... я девчонкой все равно привыкну быть". Andrej Platonov, *Sobranie sočinenij v trex tomah*, t.2 (Moscow: Sovetskaja Rossija, 1985), p. 158.

- 30 An interesting parallel may be found in a strange passage from "Tretij syn." When the shy third son is asked by his boisterous, successfully Soviet brothers to sing, he says he can do so only if he covers his head with something. They then cover his face with a cloth, and he begins to sing from behind his "*prikrytie*."
- 31 If one wishes to interpret this intonation narrowly as Platonov's response to his victimization as a writer, evidence exists in the stories theme of oblivion (including amnesia, being forgotten by others, anonymity, and namelessness), which is related to the loss of articulacy as kindred deprivations of one's identity as it is constituted in speech. Both Roza and Alterkè ose their memories in the course of their beatings; Ulja has been forgotten by everyone and no one remembers her name (except the grandmother to whom the tale is attributed); part of the flower's tragic portrait in "Neizvestnyj cvetok" is that it "has no name" and constitutes a "little unknown life"; Egor laments that a beetle he has found will die remembered by no one but himself ("Železnaja staruxa").
- 32 Discussed in Paul De Man, *Allegories of Reading* (New Haven: Yale Univ. Press, 1979), pp. 149-52; and in Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1976), pp. 275-8.
- 33 Specifically, it is "a metaphor in that it is based on a correspondence between inner feelings of fear and outward properties of size," *Allegories of Reading*, pp.150-1.
- 34 "За все почти время нашего знакомства Вы находились в каких-то ненормальных условиях душевного состояния, условиях, созданных как бы роком, странным, нисколько независящим от Вас, стечением обстоятельств и законно, хотя бы и бессознательно (тем более справедливо) относились к себе, как почти к человеку, пораженному случайным заболеванием, что ли, или потерей конечностей при трамвайной катастрофе." CGALI, f.2124, op.1, ed.xr.123; quoted in Kornienko, 31.
- 35 For an example of this sort of thing consider the following passage in Subockij's review (critical of Platonov's self-absorbed preoccupation with weakness) of Soviet literature in 1946: "[Nonetheless! The Soviet Union has emerged from the war firm and strong. Proving over and over again the mighty vigor (*žiznesposobnost'*) of Soviet society and state order, the might and firmness of the socialist economy, the heroism and moral strength of the nation, we are successfully overcoming our difficulties and march firmly (*idem tvrdo*) along the path laid out by Gosplan SSSR's report on the economic and cultural achievements of our work in 1946 - which provides clear evidence of this confident movement."

- ³⁶ On the masochistic aspects of Soviet culture, see I.P. Smirnov, "Scriptum sub Specie Sovietica," *Russian Language Journal*, XLI, Nos.138-139 (1987), 115-38.
- ³⁷ See my "Writing Against Matter: On the Language of Andrej Platonov's *Kotlovan*."

Alexander Zholkovsky

THE TERRIBLE ARMOR-CLAD GENERAL LINE: A NEW PROFILE OF EISENSTEIN'S POETICS

To the memory of František Galan

What follows is an attempt to revisit, from the 1990s, the esthetic teachings of S. M. Eisenstein (henceforth abbr. as SME) and their reception in my own earlier work. The rereading is undertaken against the background of SME's films, biography, and personality (psychologically profiled by himself and others) and in light of post-structuralist theories of power and discourse, in particular, the current conceptions of the Avant-garde and Socialist Realism.

In my essay on "Eisenstein's Generative Poetics,"¹ based largely on the *mise-en-scène* chapter in Nizhny's *Lessons with Eisenstein* (1979 [1958]: 19-62), SME was presented as a precursor of the model of artistic competence I developed together with Yuri Shcheglov.² Our model was meant to account for the creator's (and receiver's) 'competence,' i. e. the compelling post-factum logic of correspondences between meaning and expression,³ by mapping 'themes' onto 'texts' with the help of 'expressive devices.' SME's pronouncements were schematized with a view to implementing what we saw as the overriding concern of his theory (but would now describe as the core of his personal myth of creativity): at every step, the "poetic machine" does "what is necessary" (*neobkhodimo*, SME's favorite word) in order to drive home the work's master theme.

An analogy suggests itself between this centrally planned artistic process and the totalitarian political system that SME served (albeit squirming along the way), whose style he was responsible for shaping (e. g. in *October*),⁴ and whose controversial symbolic portrayal he accomplished in his last and greatest creation, *Ivan the Terrible*.⁵

What kind of revision might be in order? The dictatorial analogy could be weakened - by stressing SME's complexity and virtual dialogism,⁶ or reinforced - by recontextualizing SME as part and parcel of Stalinist culture, according to the view that the Russian Avant-garde heralded and prepared Socialist Realism and then suicidally mutated into it (Groys 1988). In the latter case, SME's theory of art would be likely to forfeit its claims to generality and find itself occupying a modest corner in a "truly universal," e. g. Bakhtinian, scheme of things.

I.

Eisenstein was an avowed dialectician, and 'contradictions' figure prominently in his theory and practice. He saw art in general, especially its "progressive" variety, as a conflict and synthesis of the highest abstractions and the basest - emotional, archetypal, material, formal, and otherwise "lower" - levels of the psyche, culture, and text. His theory of montage was based on a clash of 'representations' productive of the 'image.' He described the ideal composition as "implacable," "merciless," "stabbing" (*neumolimaia, besposhchadnaia, vonzaiushchiasia*), yet dependant for its success on the pattern of 'recoil' (the Meyerholdian *otkaz*, or *otkaznoe dvizhenie*), which prescribes, before going for the jugular, moving in the opposite direction to gain greater momentum.⁷ His favorite devices hinged on conflicts of point of view, meter and rhythm, picture and sound, and on discrepant movements of different parts of the same body, - ramifications all of his dialectical theory of montage.

A polymath and polyglot, SME often spoke of 'translation' of literature into film and of themes into texts. The latter tranformation he envisaged as proceeding via a series of increasingly more concrete intermediate stages: theme - script - mise-en-scène - mise-en-cadre. Translation by definition implies a 'dialogue' of some sort, be it between the literary original and the scriptwriter or between the abstract theme and the material onto which it is projected. This latently Bakhtinian situation was straightened out and thus removed from my formalized version of SME's classroom staging of the so-called "Dessalines episode." Indeed, since ideologically SME had remained true to his literary source (A. Vinogradov's *The Black Consul*) - or claimed to, I deemed it above board to streamline the process. I formulated the theme of the episode à la Eisenstein and proceeded directly to 'translate' it into the mise-en-scène, skipping the potentially misinterpretive tension between the original and its staged "equivalent."

Precisely such a tension (and along with it, a more serious, albeit unwitting and authoritarian, brush with dialogism) is at work in SME's "Problems of Composition" (1982 [1966]: 155-83). In that 1946 lecture, he engages in a misreading - a rereading and a subsequent rewriting - of a scene from a Soviet war novel (Viktor Nekrasov's *In the Trenches of Stalingrad*). The changes he introduces affect both the composition and message of the episode, furnishing an ideal case study for the analysis of authorship as a struggle, between the original writer and the director-rewriter, over the text's structure and meaning.

SME begins by challenging his cinema class to identify the focal point in the conflict between the Germans bombing the city and its defenders. The students zero in on the orderly's offer to serve food as symbolic of the Soviets' natural, "gut," resistance to the onslaught. But SME finds this detail inadequate to the role of the episode's culmination - precisely because of its elemental and thus unconscious nature, similar to Tolstoy's concept of Russian 1812 patriotism in

War and Peace. He suggests coupling the orderly's words with those of his commanding officer (= the narrator), who decides to eat even if he does not want to. Into the officer's words SME, in his obsessive search of 'higher, rational' control of the 'lower, irrational' strata, reads a conscious and purposeful will to overcome the enemy:

"As soon as you add to Valega's words the unspoken thought of the lieutenant, you gain a completed image of the invincibility of our people, possessing indestructible vitality as well as invincible purposefulness. The elemental sound of the orderly's question acquires its final definition in the conscious stubbornness of the officer's words..." (1982: 175).

To set this exchange in greater relief as the scene's epiphanic moment, SME suggests omitting the subsequent description of the actual consumption of food, a decision he accompanies with the comment that the "art of placing a period where it must be... is a great art." The English translator of the lecture (Jay Leyda, who was one of the students in SME's class) has identified the source of this statement: Isaac Babel's remark (or, rather, his narrator's in "Guy de Maupassant") that "no iron can enter the human heart so chillingly [*ledeniashe*] as a period placed at the right moment," which, according to Leyda, Eisenstein was fond of quoting (1982: 174). Remarkably, the 'stabbing' *seme*, absent from SME's citation, surfaces elsewhere in the lecture, as Nekrasov is reproached for failing to use *vonzaiushchiesia* ("stabbing, piercing") means.

Summing up the theoretical lesson of his rewrite, SME claims that

"the author's mistake [is]... that he does not carve out [*ne vysekaet*] compositionally... the most significant element in the episode" (173-4); the material "lacks a clearly accented aim or direction that would govern the grouping of its separate elements. The material is mellow [or "porous" - A. Zh.] in its descriptiveness [*rykhlo opisatelen*]" (169).

Taking a meta-theoretical look at SME's own procedure today, one cannot help noticing a striking similarity between the ideological point he wants the episode to make ('the commander's purposeful will' rather than 'the orderly's elemental vitality') and the compositional arrangement he proposes (a 'carving out' operation that would provide the 'mellow/porous material' with a 'purpose' and 'governing direction').

This affinity underscores the fact that SME's departure from the literary source was not merely stylistic but also thematic, whatever his reasons for obfuscating the issue.⁸ Rather than merely perfecting Nekrasov's text, he was recasting it into an Eisensteinian one - overcoming the 'elemental inertia' he spotted in both the

novella's story/characters and its discourse. In doing so, he was consciously distancing himself from its Tolstoyan sensibility in the name of a Soviet/Avant-garde esthetic. By the same token, perhaps unconsciously but no less inexorably, he was drawing closer to the aggressive posture embodied in the text by the Germans. For Nekrasov's existential opposition between the 'implacable' planes and the 'raw,' potato-eating Russians, SME substituted the conflict of two cognate agencies: the well-organized attackers and defenders, locked in a merciless combat and in an equally purposeful/piercing machine of composition.⁹

Leaving alone, for the time being, the idiosyncratic reading-in of 'ruthlessness' into Nekrasov's text, let us point out that misreading in itself does not pose insurmountable theoretical problems for the generative model. To deal with such complications, the poetics of expressiveness effectively separates the re-embodiment of themes from their analytical extraction (from the originals); the intervening "purely ideological" transformation is then dismissed as external to "art proper." Art is free to choose its themes, but only the techniques of expressing the chosen theme fall within the purview of poetic theory.

Similar modifications of the initial input can also occur in the course of deriving the text from its 'theme proper,' i. e., a formulation that has already been distilled from that same text, be it for translation into another medium (as above) or for the purpose of analysis by generative means. SME's lessons abound in reasoning about why one "must" embody the theme in a particular way, dictated by concurrence/polemic with existing ideologies and stylistics (e. g. dissimulation from Tolstoy). Technically, the generative model eliminates such feedback loops by relegating them to "performance" and keeping "competence" uninterested in the zigzags of the actual creative process. Should there emerge in the course of derivation a new thematic tinge or entity, it should be simply included in the initial formulation of the theme and thus eliminated from the process, which is to remain strictly rhetorical. i. e. theme-blind.

There remains, however, the real problem of SME's treatment of intercourse with 'other voices.' The issue is twofold: theoretical, having to do with the dialogicity of that intercourse; and practical, having to do with the underlying idiosyncrasies. To answer these questions would be tantamount to identifying the psychopoetic base of SME's discourse.

II.

Thus, contradiction, translation, and misreading are typical processes in SME's theory, driven by the intra- and intertextual play of opposites. The 'other voice' is inevitably there; moreover, it is carefully amplified - but only in order the more spectacularly and implacably to be defeated, the defeat having been arranged in advance and meticulously factored into the recoil process. The 'image' resulting

from the montage of 'representations' is always monovalently pre-planned; the "unexpected" compositional reversals inexorably lead to a predestined closure. The same goes for all the shifts and discrepancies, consciously devised to create a dynamic, provocative but safely preconceived, "vivid" yet dead certain, effect of "natural" movement, modeled, in fact, on the single-centered manipulation of marionettes.¹⁰

Obsessed as SME was with the lower strata, he insisted on their subordination to the higher ones. In the 1930s, he grappled (especially in his unpublished manuscripts, as reported by Ivanov, 70ff) with the essential "corruptness" tainting the use of the lower - archetypal, beastly - element. The latitude given in art to these "regressive" forces he made contingent on their being harnessed, with water-tight control, to "progressive" goals. Ironically, but very characteristically, while effectively ruling out free play of voices as dangerous, SME lost sight of the even greater risk (of which he used to be aware in the twenties) inherent in channeling base means into the service of lofty ends.¹¹ A telling example is his disquisition on how atavistic emotions, such as 'revenge,' should be generalized - sanitized, sublimated - into abstract esthetic figures, in this case, the pattern of 'action/reaction.'

"The monstrously wide-spread dramatic theme, and, therefore, one of the basic ones, - that of vengeance - does not settle for reflecting the inevitable reaction provoked by action on the plane of human psychology ('tit for tat' [in English in the original - *A. Zh.*])! It [i. e., the dramatic theme of vengeance] sees the reaction as part of the general law of the equality of action and reaction, which dictates to the pendulum its oscillating movement" (1983: 30).¹²

In a word, SME's treatment of 'other voices' was clearly of the *authoritative* kind. As is well-known, dialectics, leading from thesis via antithesis to synthesis, does not equal dialogism in the sense of an open contest of independent voices. And yet, one wonders whether a great artist's work can really be as single-mindedly and imperviously closed as presupposed by SME's personal esthetic myth, in defiance of much that is known about the self-subversive nature of art.

An episode in *Strike* shows the workers' demonstration being suppressed by the fire brigade's hoses. The jets of water form a series of ornamental patterns that send rather mixed signals. Clearly intended to be ideologically 'for' the strikers and 'against' the firemen, the sequence betrays a stylistic fascination with the machine-like, geometric, cubist jets. Similarly, in *October*, the ideological perspective on the looting of the Winter Palace loses some of its seriousness and foregrounds its role of a thinly disguised pretext for displaying, in a modernist gesture of "thingism," the looted treasures themselves,¹³ an ambiguity that in the Russian literary tradition may be traced back to Gogol.¹⁴ SME's identification

with the 'abstract,' even a clearly repressive abstract, with 'objects,' or with both, e. g. with the repressive abstract shapes of the Teutons in *Alexander Nevsky*,¹⁵ can be correlated with his own statements about his pre-human, a-human, and higher-than-human (*nadchelovecheskii*) tastes, his love of machines, geometry, and cruelty (1983: 29). Special attention in his autobiography is given to the early acquaintance with Sacher-Masoch (32) and other sado-masochistic writing.

More ambiguous still is *Ivan the Terrible*, although its standard interpretation - be it in the straightforward Solzhenitsyn formulation, as 'toadying up to Stalin' (cf. Note 5), or in the noncommittal "neoformalist" one by Thompson (1981: 67-8), as 'struggle for power and Russia's unity,' - is largely unproblematic. Small wonder, since this reading echoes the message repeatedly stated by the director outside the film and by the narratorial voice and the title protagonist inside it, a message that was politically commanded, more or less acceptably executed, and to some extent honestly intended by the director. These are, of course, typical attributes of a face-value reading, an interpretive fallacy unsuspecting of the more complex and disturbing hidden picture.¹⁶ A fresh look at *Ivan the Terrible* will afford us the possibility to reexamine the film's message in the context of Eisentein's theory, artistic practice, politics, and personal myths and obsessions.

III.

The dénouement of the film's finished part comes as the "Feast of the Oprichniks" segues to the elimination of Vladimir and the entire Boyar threat: detecting the assassination plot, Ivan turns it against its authors. The ready-made mechanism for this pivotal reversal is provided by the carnivalesque hypogram underlying the episode (Ivanov, 104-15).¹⁷ Foreshadowed by Fedor's androgynous dance in drag and motivated by excessive drinking, the scene proceeds to the archetypal exchange of clothes and attributes of power between Ivan, the reigning czar, and Vladimir, the carnivalesque king of fools; then to Ivan grotesquely pretending to humble himself before the new czar, in particular, in terms of the vertical 'high/low' opposition; and to the ensuing assassination of the temporary mock-czar instead of the real one.¹⁸

But if this is carnival, it is one with a difference. The real czar never relinquishes his power for a moment, remaining present, sober, and vigilant.¹⁹ The mock-coronation of the fool is initiated and performed by Ivan and his bodyguards, who also provide the crowd of revellers. Vladimir's march to his death in the cathedral is performed in what is known in Sovietese as a "voluntary-obligatory manner": the victim is practically squeezed from all sides by the Oprichniks and pushed in the predetermined direction. This squeezing is effected in full accordance with SME's recipes for "merciless" geometric compositions, indeed, the very one developed in the mise-en-scène of Dessalines' capture in

Nizhny's book.²⁰

Both the feast and the killing take place inside a closed space, thus enacting SME's claustrophobic obsession with the womb,²¹ rather than in the open - in some Bakhtinian public square amidst a laughing crowd.²² The cathedral setting makes Vladimir's death even more of a prearranged sacrifice. The perversely merciless, yet "just," stabbing (which, in a sumptuous reification of the Babel formula, coincides with the compositional *dénouement*) is performed against the background of Last Judgment frescoes that directly link Ivan to God (Thompson, 183, 188), and of the implacable black monk-like formation of the Oprichniks. The combination of human sacrifice with Christian *décor* imparts an apocalyptic/pagan aura to the scene. Another relevant archetypal trope underlying the entire episode is that of the 'hunt,' an Eisenstein favorite, typically accompanied by the pattern of role-reversal.²³ Finally, the 'king' is sacrificed without any prospect of eventual resurrection, so that instead of leading to or at least symbolizing a renewal, Operation Carnival only reinforces the status quo. This may, indeed, be true to the dynamics of some more archaic Oriental rituals (Ivanov, 109) but certainly not to the liberating carnival glorified by Bakhtin and actually practiced in Dionysian Greece.²⁴

The overall effect is of a carnival stage-managed by only one of the parties, the authoritarian parental side. It is conceived, provoked, put on, and firmly controlled from above - a carnival whose contradictions, role-reversals, playfulness, intoxication, and unleashing of irrational energy, are all pressed into the service of the tyrannical Father directing it. This, of course, is a grotesquely ironic fulfillment of SME's precepts about the need to rein in archetypal forces.

The directorial metaphor ('carnival stage-managed by the Father') can be taken to epitomize the core situation of the film and of SME's entire esthetic. Several 'theatrical performances' foreshadow the carnival scene:

- the wedding-feast "spectacle" of white swans, ordered by Ivan for Anastasia (Thompson, 166);
- the rebellion of Muscovites, provoked by Efrosinia;
- the Tatar prisoners' St. Sebastian-like martyrdom, staged by Kurbsky;
- the quasi-terminal illness, half-real, half-faked, and dramatically exploited by Ivan;
- the poisoning of Anastasia "with Ivan's own hands," choreographed by Efrosinia;
- the anti-Nebuchadnezzar Fiery Furnace play, produced by Philipp;
- the popular recall of Ivan to the throne, orchestrated by Ivan and his Oprichnik lieutenants; and
- the assassination conspiracy, designed by Efrosinia and made to backfire - literally re-directed - by Ivan.

Thus, the carnivalesque/scapegoating scene, directed by the czar on a real-life

stage and reified as actual death (unlike the merely play-acted martyrdom of the *Fiery Furnace* play), crowns a major thematic and structural dominant of the film. All this makes the ties between SME's esthetic theory-and-practice and Ivan's directorial activities suspiciously close: SME's terrible protagonist turns out to be his double. The image of Poet-Czar has a venerable Romantic tradition,²⁵ but few critics have recognized SME in the merciless old Ivan's clothing.²⁶ What has hampered such a realization is probably SME's radically different, Avant-gardist treatment of that paradigm, stemming from the activist, atheist, world-remaking stance of post-Nietzschean art. As far as the Dionysiac aspects of the sacerdotal amalgam of Czar/Priest/Director are concerned, let us note that, according to Eisenstein, cinema, being a young art form, is closer to the archaic syncretic rituals than the other - "older" - arts (Ivanov, 57).

Theater, circus, and other mass spectacles were prominent in the system of artistic forms fostered by the Avant-garde after the Revolution. They were inherited and transformed by Stalinist culture into staged mass demonstrations, Soviet-style elections, political show trials (with the assassination of Kirov offering the most striking real-life parallel to - perhaps, even a prototype of - that of Vladimir), Stakhanovite feats of productivity, and carnivalesque role-reversal campaigns (e. g., harvesting trips and outings, with intellectuals performing manual work under the guidance of peasants). Theater naturally became the Art *par excellence*, as Stalin assumed the role of the supreme Director of the totality of real life (Groys 1988).²⁷

IV.

Eisenstein's identification with Ivan on 'directorial' grounds may have had strong psychological motivation. According to his autobiographical notes, he had a deep-seated trauma related to his despotic father, "daddy the terrible" (*groznyi papen'ka*), whom he obeyed, rebelled against, and secretly identified with (1983: 22). He transferred this attitude onto his "spiritual father", Vsevolod Meyerhold, whom he loved and resented at the same time, seeing in him a living refutation of the incompatibility of genius and villainy proverbialized by Pushkin (1983: 75).

SME confesses to the feelings, traceable to his childhood trauma, of "injured pride" (*ushchemlennost'*; 10), vengefulness, narcissism. He concentrates repeatedly on his self-perception (at the time of writing, i. e., at fifty) as a victimized twelve-year old, despite his world fame (8-9). The image of SME as a perennial, prematurely old child - the product of a dysfunctional family, inadequately socialized, emotionally crippled, substituting clowning for adult communication, paranoid and concealing his traumas behind external "armor," intermitently shy and overcompensating (with wisecracks, practical jokes, drawings) for his small height and presumed sexual defects/difference, sometimes hysterical, - this image

emerges with convincing consistence from the story of his life as told by himself (1983), Seton (1960), and Barna (1973).

Authority figures, rebellion against and/or acceptance by them form a pervasive theme in the autobiography (1983: 16). A fixation on the figure of Napoleon both opposes and links SME to his father, whose idol Napoleon was, - as is typical, remarks the autobiographer, of every "self-made man" (10, 12) and, therefore, shall we add, equally applicable to the rebelling Eisenstein Jr.

Incidentally, Dessalines, the protagonist of the "Mise-en-scène" chapter in Nizhny's book and of a projected but unrealized film, was a Haitian Napoleonic general, of the liberator-turned-despot kind, one of the founders of the modern Haiti. In the mise-en-scène, the young Dessalines, not unlike the old Ivan, turns tables on a conspiracy, surrounding and squeezing his recent surrounders in a mirror-like pattern of reaction to previous action, and thus implements his powerful revenge.

'Merciless revenge disguised as justice' probably is the deeper theme underlying Ivan the Terrible and the entire Eisenstein oeuvre, including his theory. A similar generalization has been formulated by Barna (246):

"The insistence on exactitude [in reproducing the 'cramped postures' invented by Eisenstein for the cast of *Ivan the Terrible* - A. Zh.²⁸] was... nothing new. Another element... reminiscent of SME's earlier films and film projects - and also of his personal preoccupations as both child and adult - was the recurrent 'good and evil' conflict, the inner struggle for the soul of the hero. And linked with this was the theme of vengeance, which had turned up with unfailing regularity, and with varying degrees of sophistication, in every film and project from *Strike* onwards."

Another recurrent theme, noted by Barna in SME's life and work (1973: 27, 44, 58, 98, 159, 201, 208, 229-30) is that of an 'implacable impersonal force,' which has been traced back to the "fixed stony face" of Eisenstein's mother disowning her son (Barna, 27), as well as to the indelible nocturnal image of the faceless, unheeding railway cars at Smolensk (Eisenstein 1983: 198; Barna, 43-4; Kozlov 1968: 72-3). That 'implacable force' did not fail to provoke a no less 'implacable, often cunning, revenge.'

SME claimed that his rebellion against his father was what brought him into the revolutionary camp:

"The seeds of social protest were planted in me not by the misfortunes of social injustice, of material deprivation, not in a zigzag struggle for existence, but directly and wholly from the master

- . symbol of social tyranny, the father's tyranny in the family, which is a remnant of the clan chief's tyranny in primitive society" (1983: 28).

This motivation, as well as its retrospective rationalization, is in tune with a major strain of Marxist-Leninist mythology and revolutionary discourse in general.²⁹

SME's childhood experiences and his parents' divorce left him without a sense of family and without friends (1983: 16, 17, 21) - both themes very prominent in Ivan's characterization (Thompson, 76, 78, 83). The early chapters of the autobiography leave little doubt about the personal basis of the childhood flashback in the film. One salient parallel is between the perverse primal scene of the parents' quarrel, with *papen'ka* carrying *mamen'ka* across the room before the little Sergei's eyes,³⁰ and the sequence in the film where Ivan's poisoned mother is carried away past the boy by some Boyars.³¹ Barna, too, discusses (241) the parallels between the two childhoods, with special reference to

"... a photograph of Eisenstein during the filming of *October* (reproduced in Marie Seton's biography [1960]) [that] had caught him sitting on the Czar's throne, with his legs hanging in the same way..." as Ivan's legs dangle in the childhood pictures. In fact, Marie Seton juxtaposes not only these two postures (plates 66, 67), but also two others: one taken at the commencement of *October*, this time with SME's legs "defiantly flung over the arm of the throne," the other, of "a small boy welcoming the Revolution in the closing scenes of *October*" in a similar lolling pose (plates 20, 21, p. 96). Seton also stresses the "impishness of an incorrigible child" with which, in shooting *October*, SME "took possession of palaces like [a] Tsar," enjoyed his "power to turn the imperial bed into his director's seat," and indulged in "mock gestures of [a] Majesty," "the iconoclastic emperor of a new art form" (96). Later on, she mentions his German friends decoding his initials, S. M., as *Seine Majestät* (132).

Eisenstein has, in fact, explicitly stated that his cherished anti-father rebellion was what animated the bold posture of Ivan in the coronation scene.

"And the coronation of the 'young' czar (under the guise of Ivan IV) - is that not the coming to maturity of an heir freeing himself from the shadow of the prototypical father?" (1983: 28).

But SME sounds less unilaterally pro-Ivan as he writes about the "scuffle" and "brawling" around the throne (28). Also, as far as the aging Ivan is concerned, SME evidently both identifies with him and distances himself from him as a double of his own father. The latter is in turn identified, elsewhere in the autobiography, with Alexander III: the tearing apart of that czar's statue in

October is revealed to have been prompted by the destruction of some metal statues made by Eisenstein Sr., an architect (1983:26-8).³²

This double identification (both pro- and anti-paternal, with the young and the old Ivan) is made even more plausible by SME's confessions of identity splits and references to Freud and a Evreinov play involving fragmented selves. He writes that he hated Meyerhold with one of his selves, admired him with another, and tried to wait out and transcend him with a third (1983: 767). In fact, Leonid Kozlov has cogently argued (1987 [1970]) that the character of Ivan can be read as an ambivalent portrayal of Meyerhold (in particular, Kozlov juxtaposes a frame of Ivan with Meyerhold's very similar picture). As far as split identification is concerned, SME has admitted, for instance, that being haunted by the memories of a film he had seen in his early years, he tended to identify now with the victimizer, now with the victim. The film imprinted on SME the cruel image of a blacksmith branding his wife's lover, like a criminal, with a hot metal rod.³³

SME saw the "oceans of cruelty, which permeates [his] films" (1983: 33, - and that certainly includes *Ivan the Terrible*) as rooted in his childhood - just as Ivan did when justifying *his* ruthlessness. Indeed, the flashback of childhood is introduced by Ivan as an argument in his dispute with his friend-turned-foe Philip (much like Philip will then put on the Furnace Play as *his* argument), and it becomes a kind of "film within the film" that he shows to Philip and to us in an emblematic replica of SME's own filmic gesture. Ivan's "movie" has even the same musical and visual overture as the entire film.³⁴ In yet another such parallel, SME's avowed 'non-human' attitudes (see above) can be seen not only as a typical Avant-gardist syndrome, but also as a compensation for his 'lack' in the 'human' sphere, something that is true of Ivan as well (loss of wife and friends, betrayal by relatives). The 'superhuman' transcendence is achieved, among other things, through sheer directorial/monarchical power.³⁵

V.

The obvious equation, Ivan = Stalin (much belabored by critics), and the paradoxical, Ivan = Eisenstein, inevitably merge into one. This amalgamation corresponds to the Groysian dynamics of the Avant-garde's grab for esthetic-political power zigzagging into Stalinist political-esthetic dictatorship. *Ivan the Terrible* is a film by an ex-Avant-gardist; it is structured with powerful unity; it is *about* 'power and unity'; and it embraces and privileges the perspective of its authoritarian father-figure protagonist. The film centers on Ivan, who follows, in his personal, monarchical, and directorial behavior, the esthetic strategies formulated by his author. Incidentally, SME liked to stress that his experience as a military engineer had prepared him for directing, having taught him how to manipulate human and technological *matériel* (1983: 57-9); what better school,

indeed, for an "engineer of human souls."

In other words, SME's merciless poetic machine was part and parcel of a 'totalitarian complex.' It was a counterpart to Ivan's vengeful cruelty; an expression of the director's compensatory desire for total power and of his revenge against/identification with the tyrannical father figure; and a typical, if outstanding, instance of the Avant-garde's metamorphosis into Stalinist culture. (To complete the irony, Stalin practically assumed the roles of co-author, producer, consultant, pre-viewer, critic, and censor of *Ivan the Terrible*.) How could an artist and thinker of SME's stature have become an unwitting pawn in such a play of political and psychological forces?

A key to the dynamics of this "wise man's folly" seems to lie in the theme of 'revenge disguised as just punishment,' notably, in the element of 'disguise, dissimulation' bordering on "honest" self-deception. Apparently, the great scholar-director did not realize that 'revenge' continued to contaminate his pattern of 'recoil action and reaction,' that 'atavistic anger' had not been expurgated from his 'merciless' abstractions, and that his favorite geometric patterns were ambiguously apt to convey not only the generalized, nobly sublimated aspects of lower forces, but their atavistic oppressiveness as well.

Or was he really that naive? He ends his chapter on Meyerhold with the vow not to be like him, in particular,

"not to hide what I find [i. e., the secrets of craftsmanship - A. Zh.]: to drag it out into the light of day in lectures, in the press, in articles, in books... But... do you know that the very surest means of concealment is complete revelation?" (1983: 79).

To unmask in order to disguise! Not accidentally did he agonize over art's evil roots, enjoy scaring his colleagues with grotesque masks and practical jokes, and derive pleasure from the nickname of "devil's resident."³⁶

The deliberately ambiguous design of 'self-subverting dissimulation' can be seen as replicating itself in the narrative structure of *Ivan the Terrible*, carefully devised, according to Thompson (92, 100-1, 104, 109), to

- "permit Ivan to avoid guilt while still meting out punishment to Efrosinia";
- "establish Ivan as above judgment";
- "create a moral world in which the cards are stacked in Ivan's favor";
- reveal "the last character that has been apparently in a position to judge Ivan, his confessor [Eustace in Part III],... as a traitor"; and
- consistently "allow the punishment of Ivan's enemies without his participation."³⁷

Both "life-texts"³⁸ - Ivan's and Eisenstein's - read as typical Freudian scenarios. In the terms of another school of psychology, SME's inner conflict can be interpreted as one between the two hemispheres of the brain. Ivanov (1978: 62-5) discusses the obvious predominance of the right, image-making, brain in SME. This idea was first broached by the director's own statements and self-analysis and later corroborated by the postmortem photo of his brain, showing, as reported by A. R. Luria, a huge right and a small left hemisphere. This also agrees with Marie Seton's information that SME drew his sketches with amazing speed, but wrote very slowly (262).

SME's attempt at total rational control ended up letting the Unconscious pervade his poetic system with virulent ambiguity. If the very devices called upon to subjugate and ennoble the malignant material of art are not antiseptically clean, but on the contrary, infected, then the whole enterprise becomes a pathological contradiction, subverting - despite its monologically sublime intentions - everything: the films, their author, his heroes, sponsors, and theories.³⁹

This seems to place SME somewhere below Bakhtin and inside his theory of discourse, namely, as a case of authoritative speech unaware or at least insufficiently aware of its internal conflict of voices. *If that is so, SME's theorizing sans merci loses its universality, - but not necessarily its validity as a special discipline: an exceptionally lucid and thorough, almost scientific, poetics of 'revenge,' i. e., a theory of the rhetorical expression of one major thematic complex.* The 'Theme-Text' model of literary competence developed by Shcheglov and myself should probably be redefined accordingly (cf. Note 2).

Whether Bakhtin's thinking should remain immune to similar probing, is another matter. One might, for instance, follow M.L. Gasparov in historicizing Bakhtin as a member - along with his opponents the Formalists - of the "plebeian" generation that was storming the citadels of culture around the time of the Revolution. Bakhtin's dialogism would then read not so much as an evenhandedly universal approach but rather as a particular strategy, aimed at its own, quite definite - monologic - goals, only served up in "unfinalized" guise.⁴⁰ And that makes two of them: two masked pretenders to the coveted throne of the all-subsuming theory, a seat of discursive power that will have to remain vacant for the time being.

Notes

- ¹ See Zholkovsky 1984: 35-52; Russian version (first given as a paper at a 1962 commemorative symposium on Eisenstein in Moscow) in: *Sign, Language, Culture*. ed. by A. J. Greimas et al., The Hague: Mouton, 1970; Italian, in: *Cinema e Film*, 1967, 1 (3); French, in: *Ça: (Cinema)* 1975, 7/8; Spanish, in: *Semiologia del Teatro*, ed. by J. M. D. Borque and L. Lorenzo, Barcelona: Planeta, 1975; English, in *Russian Poetics in Translation*, 8 (1981).

- 2 Rather than 'generative' in the Chomskian sense, the model is a 'synthesizing' one (Ivanov 1976: 200); we later renamed it 'poetics of expressiveness,' or the 'Theme-Text model of literary competence' (Zholkovsky 1984, Shcheglov and Zholkovsky 1987); for my second thoughts on structuralism and generativism see Zholkovsky 1992 and ("Introduction" to) 1993.
- 3 'Competence' was distinguished from 'performance,' i. e. the actual process by which the creator (resp. receiver) arrives at the production of the text (resp. its thematization).
- 4 Viktor Shklovsky was told by an old Winter Palace doorman that "the storming made less commotion the first time around" (Shklovsky 1965: 141; Barna 1973: 120). And, indeed, the *October* storming sequence was not only canonized and imitated in subsequent Soviet feature films, but was even used as "footage" in official "documentaries."
- 5 The apologia of *Ivan the Terrible* by its liberal-minded admirers used to be based on a "purely esthetic" disregard of its content and on panegyrics to its "form". A sarcastic rendering of the controversy is found in Solzhenitsyn's *Ivan Denisovich* (1963: 97-8): "Cesar [Markovich] was saying. . . 'Now, isn't *Ivan the Terrible* a work of genius? The *oprichniki* dancing in masks! The scene in the cathedral!' - 'All show-off' K-123 snapped. 'Too much art is no art at all. Like candy instead of bread! And the politics of it is utterly vile - vindication of a one-man tyranny' . . . ' But what other treatment of the subject would have been let through. . . ? ' ' Ha ! *Let through*, you say? Then don't call him a genius! Call him a toady, say he carried out orders like a dog'... 'But... it's not *what* but *how* that matters in art' . . . ' No! Your *how* can go to hell if it doesn't raise the right feelings in me!'"
 The defensive "formalism" typified by Cesar Markovich is a mildly Aesopian expression of dissidence under the conditions of a total ban on deviations in 'content.' Thus, it differs drastically from historical Formalism, which (being a theoretical counterpart of Futurism and the Revolution), was quite aggressive, both stylistically and ideologically. SME's own theoretical position on 'content' was a complex act, transitional between the two; more of this below.
- 6 On SME's affinities to/differences from Bakhtin's thought see Ivanov, 126, 209.
- 7 On the expressive device of 'recoil' see Shcheglov and Zholkovsky 1987: 123-44 *et passim*.
- 8 He may have wanted to emphasize the craft of composition for teaching purposes and downplay ideology out of loyalty to a fellow artist, - especially given the critical campaign in the Soviet press against Nekrasov's "neorealism" (an accusation SME, in fact, echoed), all the more so in a lecture delivered on Christmas Day (the date is provided by Jay Leyda in Eisenstein 1982: 155).

- 9 Violence, war, and weaponry were favorite metaphors for art in Babel, Mayakovsky, and other Avant-gardists; on Mayakovsky's version of this violent esthetic see Zholkovsky 1986.
- 10 With references to the Kabuki theater, Heinrich von Kleist, Max von Reinhard, Gordon Craig, and Meyerhold's biomechanics, SME extolled marionettes as an ideal model of centrally controlled and therefore perfect movement: "marionettes are 'demigods,'" according to Kleist (see Ivanov, 63-4; Eisenstein 1964-1971, 5: 310). Note also Thompson's remarks (1981: 175-8) on SME's "totalizing" (and thus, potentially totalitarian) expressionist montage, projecting the protagonist (Ivan) onto the totality of his surroundings.
- 11 Ivanov also notes that Jung's view of archetypes was different: he saw their thematic potential as neutral and thus virtually multiple (72).
- 12 Where necessary, I emend Marshall's translation in accordance with Eisenstein 1964. On SME's preoccupation with "desexualizing" the archetypes he was reconstructing, see Ivanov, 97 ff.
- 13 See Ivanov, 181, with a reference to Shklovsky.
- 14 Rereading the Belinsky - Eikhenbaum controversy over the "humane passage" in "The Overcoat" (see Eikhenbaum 1974 [1919]), one might say that thematically, Gogol was 'for' the little man and 'against' his overcoat (nose, double, etc.), but stylistically, all 'for' these "distortions," since they defined his poetics to, and 'against' the little man.
- 15 See also Ivanov 163 (on the opposition of 'sculptured' vs. 'live'), 242 ff (on "*tekhnitsizm*").
- 16 Thompson, having taken for granted the declared theme, but being a thorough scholar, finds herself evicting many "residual" elements from her analysis proper - and grouping them under the labels of "disjunction," and "excess" (261-302). This follows from her very assumption that the major semes in Ivan's character and story ('trust/mistrust,' 'friendship/loneliness,' etc.) serve as mere "delays" and "displacements" (73, 78, *et passim*) of the "central move," rather than representing bona fide motifs and thus calling for a reformulation of the overall theme.
- 17 Ivanov notes also Bakhtin's mention of *Oprichnina*'s carnivalesque elements (115).
- 18 I skip numerous parallels linking the scene to previous episodes of the film, among them to the murder of Anastasia (see Thompson, 92-3).
- 19 In fact, the entire film is a series of staged quasi-abdications of Ivan - through illness, by departing to Alexandrov, etc. SME based the substitution of Vladimir for Ivan on the historical episode of a Tatar chief, Bekbulatov,

temporarily replacing Ivan, carnival-style, on the throne (Ivanov, 108).

- 20 Kozlov (1968: 82) refers to the scene as "karnaval v tsarskoi rezhissure." In a footnote he writes: " just as Ivan Vasil'evich let Vladimir sit for a while on the czar's armchair, so Eisenstein let Ivan Vasil'evich to play the role of director at the feast . . . " Kozlov also discusses other affinities between Eisenstein's theory and practice (1968: 70).
- 21 See Ivanov (95, 107); cf. also Thompson (188) on the motif of Jonah and the whale in the frescoes forming the background to the film's finale.
- 22 See Ivanov (1976, 93 ff) on the motif cluster of the 'womb, Minotaur, Jonah-and-the-whale, Edgar Allan Poe's detective plots,' etc. and that cluster's possible links to SME's personal childhood traumas and problems with his parents.
- 23 On SME' s fixation on both see Ivanov (93-4, 105-7); on the ambiguities of the 'beaver hunt' motif in *Ivan the Terrible* see Thompson, 90, with a reference to Oudart (1970:16).
- 24 On the co-kings, or tanists, alternating on the throne in ancient Greece and killed at the end of their respective terms, as carnival's historical source see Graves 1983 (85 and elsewhere). Incidentally, as Ivan's carnivalesque double, Vladimir also points up the biographically very relevant and painful Eisensteinian theme of 'mother hate': in Vladimir, Ivan/Eisenstein kills off not only a rival but also his alter ego as mother's henpecked ninny (and homosexual); accordingly, in Efrosinia he kills the domineering/castrating mother herself (see also Seton 1960: 436-7). SME's lifelong traumatic relationship with his mother is prominent in his autobiography and two biographies.
- 25 Incidentally, the historical Ivan IV was an "artist" of sorts: a consummate epistolary stylist and considerable composer, to say nothing of his political play-acting. SME's fascination with monarchic/omnipotent figures is obvious: Alexander Nevsky, Ivan IV, Tamerlane, Napoleon, the "Black Majesty/Black Napoleon" (Toussaint L'Ouverture), Wotan,...
- 26 Marie Seton does remark briefly that for "five years Eisenstein... fought the battles of his own soul in the person of Ivan,... drawing a subjective parallel between Ivan and himself" (413). Barna quotes SME's unpublished statements explicitly linking his own and Ivan's childhood and adult selves and describing "*Ivan the Terrible* in certain respects as the author's own apologia" (240). See also Kinder 1986: 45, with a reference to Eisenstein 1983: 226.
Speaking of clothing: SME confessed that "I've always clung to my nightshirt - it comforted me" (Seton, 296), which makes one wonder about the possible private semantics of Ivan's nightshirt in the scene of illness and self-abasement before the Boyars, where the adult Ivan is at his most 'childishly defenseless.'

- 27 Note the title theme of Mikhail Bulgakov's *Theatrical Novel* and *The Master and Margarita*'s very theatrical demons, headed by Satan himself and wreaking carnivalesque havoc in 1930s' Moscow. Their performances mimic, rival, and sometimes merge with the operations of the secret police; the affinities of their leader and director, Woland, with Stalin have been noted by critics. The roughly contemporaneous *Doctor Zhivago* also deploys the theatrical metaphor, but in accordance with Pasternak's rejection of the Mayakovskian center-stage posture, the novel's and its saintly protagonist's perspective is that of a viewer, even voyeur (Matich 1992), rather than actor, much less director.
- 28 The actors' complaints that the director manipulated them like marionettes (cf. Note 10) underscore the despotic dimension of the Avant-garde, as does the following remark (from the mise-en-scène lesson): "Never make your subsequent solution easier for yourselves by weakening the initial one... Each time raise your solution to the highest degree if the content of the situation requires it. Does the surrender of weapons help to heighten the sense of horror? Do it then" (1979: 49). In art, at least, the goal justifies the means.
- 29 According to Ivanov (oral communication), SME's diaries show an anarchist orientation and bely the sincerity of his Bolshevism.
- 30 "One day Mama, dressed in a beautiful checkered red and green silk blouse, ran screaming out of her room to throw herself down the stairwell. Papa carried her back up, shaking with hysterics" (1983: 21/1964: 235-6; translation emended: according to Marshall, she actually "threw herself...").
- 31 Cf. the episode in Kafka's *The Trial* (Ch. 3), where a woman K. has been talking to is literally carried away from him by a man connected with the courts.
- 32 Cf. the role played in Pushkin's married life and in the treatment of the 'statue' motif in his work by the statue of Catherine the Great owned by the Goncharovs (Jakobson 1975 [1937]).
- 33 "[T]he scene of branding remains ineradicably in my memory to this very day. In childhood it tortured me with nightmares.... I saw myself either as the sergeant or the blacksmith. I caught hold of my own shoulder. Sometimes it seemed to be mine, sometimes someone else's. It was never clear who was branding whom..." (1983: 32-3).
- 34 Leonid Kozlov's personal communication (1991).
- 35 SME also focused on the theme of 'power' in his analysis of Valentin Serov's portrait of the actress Ermolova (1964-1971, 2: 376-82). Worship of power was a characteristic of the times; Pasternak, for instance, was fascinated with the "plastic dominance" over himself as a poet exerted by the world as a whole, by the social order, and, for a while, by Stalin's personality; cf. also his observations (in a letter to M. K. Baranovich, written on August 9, 1953, the

day of Stalin's funeral) on *sila*, "force, power," as the central theme of Goethe's *Faust* (1990: 340-1).

- 36 See Agapov 1974; the portrait of Eisentein drawn there is at times reminiscent of Woland - and, indeed, may have been retroactively influenced by Bulgakov (cf. Note 27).
- 37 Another psycho-thematic cluster that links SME, Ivan, and Stalin, stems from the motif of 'ambiguous legitimation and recognition,' recurrent in the film (Oudart 1970: 21-2). Rulers, especially tyrants/revolutionaries, need political acceptance; artists crave applause and critical approval; rejected children look for symbolic parent figures and sometimes have to supply those by playing parents to themselves. In this connection, a comparison of Stalin's and Eisenstein's childhood experiences seems to invite itself.
- 38 On the concepts of 'life as text' and 'life creation' (*zhiznetvorchestvo*) see Lotman, Ginsburg, Uspenskii 1985, Grossman and Paperno eds. 1992.
- 39 The clinical metaphor has been relevant to esthetics ever since Aristotle's *catharsis* and was reactivated by the impact of such figures as Freud, Lacan, Foucault (which latter was inspired by his teacher, Georges Canguilhem, 1989 [1966]). Remarkably, Tolstoy's very prescriptive (to the point of totalitarianism) theory of art hinged on the idea of the writer "infecting" the reader with his emotions.
- 40 "In Russian culture, the twenties meant... cultural revolution and a new class that felt itself to be the bearer of culture.... 'We'll build... our new world!'... from scratch without looking back at past efforts. This was the time of Mayakovsky, Meyerhold, Eisenstein, and Marr... Hence Bakhtin's stress on the expropriation of other people's words... [and] on dialogue, i. e., an active attitude towards the inheritance... Things are valuable not in themselves, but for the use to which they have been put and, more importantly, to which they can be put... The reader who enters into a dialogue with the work can either fit into its context, or fit the work into his own context (dialogue is a struggle: who will give in?)... [But] the first alternative... is tiresome work and, besides, hardly necessary. The second alternative... came much more naturally... to take from the old world for the construction of the new only what you yourself needed and to throw the rest away with contempt.... Hence... a nihilistic selection of values. If genuine culture is in the future, then there is no point clinging emotionally to the culture of the past.... He accepted only two things - first, the carnival tradition and Rabelais and, second, Dostoevsky: in other words, either comic chaos or tragic polyglottism... [b]ecause any harmoniously constructed verbal structure from the cultural past rouses the fear in a new reader: what if it is not I who will master it, but it me? And hence... the opposition Bakhtin sets up between 'novel' and 'poetry,' and his sharp hostility to poetry, as, indeed, to 'authoritarian language' in general, which dominates the reader too much... Bakhtin is the mutiny of the self-asserting reader against the pieties imposed on him..." (Gasparov 1984 [1979]: 169-172).

Bibliography

- Agapov, Boris. 1974. "'Rezident d'iavola,'" in *Eizenshtein v vospominaniiaakh sovremmenikov*, ed. by R.I. Iurenev, Moscow, Iskusstvo: 388-97.
- Barna, Yon. 1973 [1966]. *Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press.
- Canguilhem, Georges. 1989 [1966]. *The Normal and the Pathological*. With and introduction by Michel Foucault. New York: Zone Books.
- Eikhenbaum, Boris. 1974 [1919]. "How Gogol's 'Overcoat' Is Made," in *Gogol from the Twentieth Century*, ed. by Robert Maguire, Princeton, Princeton University Press: 269-91.
- Eisenstein, Sergei. 1964-1971. *Izbrannye proizvedeniia*, vls. 1-6. Moscow: Iskusstvo.
1964. "Avtobiograficheskie zapiski," in his 1964-1971, 1: 210-40.
1982. *Film Essays and a Lecture*. Ed. by Jay Leyda. Princeton: Princeton University Press.
1983. *Immoral Memories. An Autobiography*. Transl. by Herbert Marshall. Boston: Houghton Mifflin.
- Gasparov, M.L. 1984 [1979]. "M.M. Bakhtin in Russian Culture of the Twentieth Century," transl. and comm. by Ann Shukman, in: *Studies in Twentieth Century Literature* (special Bakhtin issue, guest ed. by Clive Thompson): 169-76.
- Graves, Robert. 1983. *The Greek Myths*, 2 vls. Harmondsworth: Penguin.
- Grossman, Joan D. and Irina Paperno, eds. 1992. *The Creation of Life: Aesthetic Utopias of Russian Modernism*. Stanford: Stanford University Press (forthcoming)
- Groys, Boris. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*. München: Carl Hanser Verlag (forthcoming in English: *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Transl. Charles Rougle. Princeton: Princeton University Press, 1992).

Ivanov, V.V. 1976. *Ocherki po istorii semiotiki v SSSR*. Moscow: Nauka.

1978. *Chet i nechet. Asimetriia mozga i znakovykh sistem*. Moscow: Sovetskoe radio.

Jakobson, Roman. 1975 [1937] "The Statue in Pushkin's Poetic Mythology," in his *Pushkin and His Sculptural Myth*, ed. and transl. by John Burbank, The Hague, Mouton: 1-44.

Kinder, Marsha. 1986. "The Image of Patriarchal Power in *Young Mr. Lincoln* (1939) and *Ivan the Terrible, Part I* (1945)," *Film Quarterly*, XXXIX 2 Winter 1985-1986:29-49.

Kozlov, Leonid. 1968. "K istorii odnoi idei," *Iskusstvo kino*, 1: 68-87.
1987 [1970]. "A Hypothetical Dedication," in *Eisenstein Revisited. A Collection of Essays*, ed. by Lars Kleberg and Hakan Lovgren. Stockholm, Almqvist & Wicksell International: 65-92.

Lotman, Iurii, Lidiia Ginsburg, Boris Uspenskii. 1985. *The Semiotics of Russian Cultural History*. Ed. by Alexander Nakhimovsky and Alice Stone Nakhimovsky. Ithaca and London: Cornell University Press.

Matich, Olga. 1992. "Doctor Zhivago: Voyeurism, Stage Metaphor, and Shadow Play as Narrative Perspective," in *The Permanence of Pasternak*, ed. by C. Barnes and G. S. Smith, Bristol: Bristol Classical Press (forthcoming).

Nizhny, Vladimir. 1979 [1958]. *Lessons with Eisenstein*. Transl. and ed. by Ivor Montagu and Jay Leyda. New York: Da Capo Press.

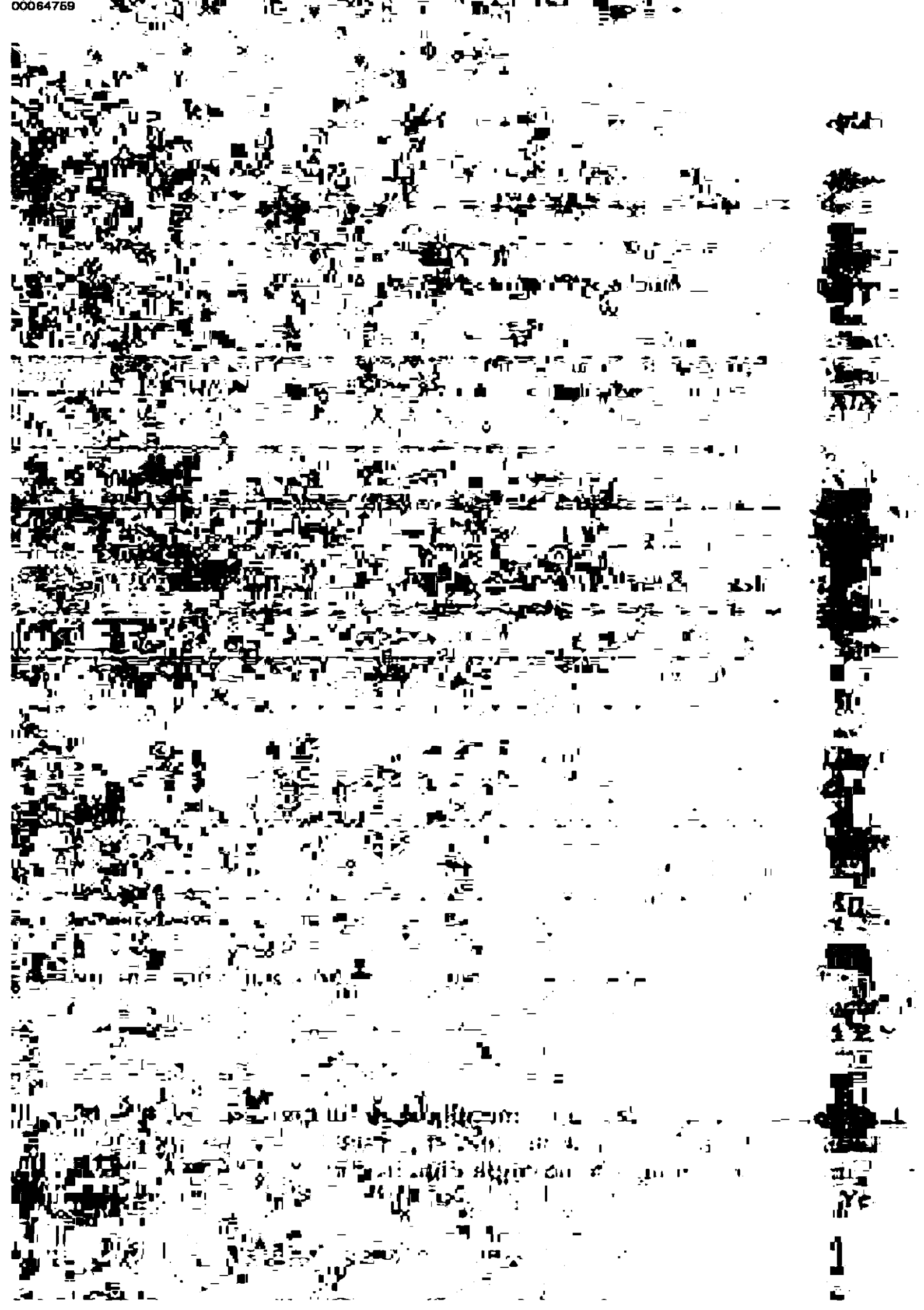
Oudart, Jean-Pierre. 1970. "Sur *Ivan le Terrible*," *Cahiers du cinéma*, No. 218: 15-23.

Pasternak, Boris. 1990. *Boris Pasternak ob iskusstve. "Okhrannaia gramota" i zametki o khudozhestvennom tvorchestve*. Comp. by E.B. and E.V. Pasternak. Moscow: Iskusstvo.

Shcheglov, Yuri and Alexander Zholkovsky. 1987. *Poetics of Expressiveness. A Theory and Applications*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Seton, Marie. 1960 [1952]. *Sergei M. Eisenstein. A Biography*. New York: Grove Press.

- Shklovsky, V. B. 1965. *Za sorok let. Stat'i o kino*. Moscow: Iskusstvo.
- Solzhenitsyn, Alexander. 1963. *One Day in the Life of Ivan Denisovich*. Transl. by Max Hayward and Ronald Hingley. New York: Frederick A. Praeger.
- Thompson, Kristin. 1981. *Eisenstein's "Ivan the Terrible." A Neoformalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Zholkovsky, Alexander. 1984. *Themes and Texts. Towards a Poetics of Expressiveness*. Ithaca and London: Cornell University Press.
1986. "O genii i zlodeistve, o babe i o vserossiiskom masshtabe (Progulki po Maiakovskomu)," in Zholkovsky, A. K. and Iu. K. Shcheglov, *Mir avtora i struktura teksta. Stat'i o russkoi literature*, Tenafl'y, Hermitage: 255-78.
1992. "ZH/Z: Notes of an Ex-Pre-Post-Structuralist," *Wiener Slawistischer Almanach* (forthcoming; Russian version in *Literaturnoe obozrenie*, 1991, 10: 31-35).
1993. *Text Counter Text. Rereadings in Russian Literary History*. Stanford: Stanford University Press (forthcoming).



Rolf Fieguth

ZUR IMMANENTEN PSYCHOPOETIK IN VLADIMIR NABOKOV'S *ZAŠČITA LUŽINA*

Das Verhältnis Vladimir Nabokovs zur Psychologie ist bekanntlich überschattet von seinen notorischen Ausfällen gegen Sigmund Freud und die "Wiener Delegation"¹ – der Fall ist übrigens analog zu seinen Angriffen gegen Dostoevskij. Im etymologischen Wortsinn des Terminus verfügt selbstverständlich auch Nabokov über seine Psychopoetik, d.h. seine Art und Weise der literarischen Darstellung von Bewußtseinsvorgängen und Seelenzuständen. Jedenfalls ist er wohl kaum jener Linie der russischen Avantgarde zuzurechnen, die A. Flaker in seinem Vortrag erwähnte und die sich mit dem polemischen Schlagwort "psicholožestvo" (Psycho-Unzucht) von aller Psychologie absetzte.

Einige Charakteristika der immanenten Psychopoetik des Romans sollen im folgenden kommentiert werden. Dabei werden die Freudparodien, oder vielmehr wohl die Parodien landläufiger Vorstellungen über die Tiefenpsychologie des Wiener Meisters, die in *Zaščita Lužina* anzutreffen sind, nur am Rande kommentiert. Wichtige diesbezügliche Punkte sind wohl u.a. der spöttische Ersatz des Phallus-Symbols durch das im ganzen Roman allgegenwärtige Quadrat-Motiv, dann der Mißerfolg des Psychiaters in Kapitel 10, dem ein analytischer oder auch nur einfach menschlich überzeugender Zugang zur Kindheit (und damit zur Seele) des Patienten Lužin nicht gelingt. Den Patienten überkommt die Erinnerung an die Kindheit vielmehr aus eigenem Antrieb wie ein übermächtiges Glück (наиболее счастливое видение его жизни, 171)² – ein Glück, das am Ende noch stärker persönlichkeitszerstörend wirken wird als das Schachglück, das den kleinen Lužin seit dem 4. Kapitel überwältigt hatte. In diesem Zusammenhang ist auch auf die systematische Destruktion der Grenze zwischen der Realität des Bewußten und der Realität des Unbewußten hinzuweisen. Während der dargestellte Psychiater im Bündnis mit der Verlobten Lužins gestörte Seele für ein Leben in der vom Unbewußten nicht mehr gefährdeten Trivialität reparieren will, denunziert der Roman beständig die Grenze zwischen den Realitäten: Die Realität, auf die Lužins Bewußtsein hinbugsiert werden sollte, das russische Berlin, das neu gewonnene Familien- und Eheleben ist zwar banal, aber darum kaum weniger phantasmagorisch, scheinhaft und unsubstantiell als seine Schachphantasien und seine Kindheitserinnerungen. Defektheit und Scheinhaftigkeit der dargestellten Lebenswirklichkeit werden durch viele Einzelheiten deutlich gemacht, nicht zuletzt auch durch die Namenlosigkeit der meisten wichtigen Figuren, darunter die Gattin und die

Schwiegereltern des Helden, und, allen voran, der vornamenlose Lužin selbst. Der Leser darf sich fragen, für welche Art von Leben eine psychiatrische Behandlung des Helden überhaupt gut sein soll.

Mehr als diese und andere freudparodistische Komponenten³ sollen uns hier näherhin literaturwissenschaftliche Fragen der immanenten Psychopoetik beschäftigen. Zunächst ist festzuhalten, daß *Zaščita Lužina* sich in seiner Erzählstruktur und in seiner spezifischen Psychopoetik am Modell des realistisch-psychologischen Romans abarbeitet. In diesem herkömmlichen Romantyp sind die Grenzen zwischen dem Erzähler und dem impliziten Autor nicht selten fließend. Der allwissende auktoriale Romanerzähler hat bei Bedarf unbehinderten Zugang zur Seele seiner Helden, und das Gesamtarrangement der Erzählstruktur entwirft zudem indirekt und durchaus ambig auch Seele und Bewußtsein des impliziten Autors, in dem der reale Autor ein Stück seiner selbst neu erfindet und komponiert.

Ein Beispiel für den gemeinten Typus des realistischen Romans ist Tolstojs *Anna Karenina*, ein Werk, das Nabokov spätestens seit seiner Studienzeit in Cambridge nachhaltig beschäftigt hat. Man wird sich sogar die Frage vorlegen dürfen, ob *Zaščita Lužina* nicht gerade zu diesem Roman eine kontrastive und transformative Intertextualitätsbeziehung eines rein narrativ-formalen Typs unterhält, im Gegensatz zu den vereinzelt thematisch-motivischen Dostoevskij-Anspielungen, die Nabokovs Roman ebenfalls aufzuweisen hat (vgl. unten). Die immanente Psychopoetik, aber auch die Erzählstruktur in Tolstojs *chef d'œuvre* kreist um die Konzeption einer inneren Stimme des Gewissens oder des Bewußtseins, die jedem menschlichen Individuum innewohnt, und die auf kontradiktorische Vorstellungen von den Idealen eines unverkürzten menschlichen Lebens und zugleich von einer höheren, göttlichen Ordnung bezogen ist. Die innere Stimme ist in Tolstojs Roman offenbar konstitutiv für die Subjektgenese. Sie wird indessen vom Individuum selten in klare, bewußte Worte oder Gedanken gefaßt, sondern meist nur indirekt zur Geltung gebracht. Sie ist in den direkten Dialogen, in den erzählten Gedanken der Figuren sowie in den berühmten wortlosen Kommunikationsakten verhüllt. Sie kommt im Romantext vor allem auch in dem ungemein proteischen und wandlungsfähigen Erzählmonolog auf die unterschiedlichste Weise, in unterschiedlichster individueller Färbung und in unterschiedlichstem Verhüllungs- und Verfälschungsgrad in den Gedankenströmen der einzelnen Figuren zum Ausdruck, Gedankenströmen, denen der Erzähler seine anverwandelten Formulierungen leiht. Die Narration ist dabei von hochgradiger Ambiguität gekennzeichnet, denn sie oszilliert ständig zwischen monologischer und erlebter Rede bzw. erlebter Wahrnehmung.

Das, was wir als das Prinzip der inneren Stimme umschreiben können, umfaßt und vereinheitlicht in *Anna Karenina* trotz aller Ambiguität der Narration und trotz der weit getriebenen Individualisierung bei der Personendarstellung die Figu-

ren, den Erzähler sowie den impliziten Autor (verstanden als übergeordnete semiotische Position im Bedeutungsaufbau des Romans). Zumindest das Ideal einer positiven Subjektgenese bleibt hier auf allen Ebenen erhalten.

Es ist nach meiner Einschätzung dieses Romanmodell, dieser Typ von Erzählstruktur und dieser Typ von immanenter Psychopoetik (wenn nicht gar ganz konkret *Anna Karenina*), woran Nabokov sich in *Zaščita Lužina* abarbeitet. Sehr bezeichnend hierfür ist die bereits angedeutete Episode in Kapitel 10, wo der Psychiater vergebens versucht, Lužin zum Sprechen über seine Kindheit zu bewegen, wohl aber Lužins Bewußtseinsstimme aktiviert:

То, что он вспоминал, невозможно было выразить в словах, - просто не было взрослых слов для его детских впечатлений, - а если он и рассказывал что-нибудь, то отрывисто и неохотно, - бегло намечая очертания, буквой и цифрой обозначая сложный, богатый возможностями ход (174).

Daß Lužin hier vor allem nichtverbale Denkformen für seine innere Erinnerungsstimme findet, stellt die Verbindung zu vergleichbaren Passagen in *Anna Karenina* (darunter das seltsame Liebesgespräch mit Buchstaben zwischen Kitty und Levin in IV, 13) heimlich und doch manifest her.

Derartige vage motivische Anknüpfungen⁴ sind freilich nur unscheinbare Indizien für die profunde Umgestaltung der Tolstoj'schen Erzählstruktur und Psychopoetik, die Nabokov in seinem Roman vornimmt. Bei dieser Transformation geht es letzten Endes um folgendes: Während bei Tolstoj trotz aller Brüche das Gelingen der Subjektconstitution zumindest als Ideal erhalten bleibt, wird bei Nabokov das Scheitern einer Subjektconstitution zum sujet- und kompositionsbildenden Faktor. Nicht nur mißlingt Lužin die Entwicklung zum selbstbestimmten Subjekt; auch die herkömmlichen Verbindung zwischen Erzähler, implizitem und "literarisch selbstkomponiertem" realem Autor werden durchbrochen; das Mißlingen der Lužinschen Subjektconstitution findet seine literarische Entsprechung in Zerfallstendenzen der Romankomposition.

Nabokov bricht in erster Linie den bei Tolstoj gegebenen Zusammenhang zwischen implizitem Autor, fiktionalem Erzähler und dargestellten Figuren auf. Er defunktionalisiert durch einige recht drastische parodistische Maßnahmen, die noch zu erörtern sein werden, die semiotische Position des impliziten Autors. Dies hat eine Hypertrophierung und kaum verborgene Autonomisierung des Erzählmonologs zur Folge; zugleich wird der "natürliche" Zusammenhang zwischen der Stimme des Erzählers und der inneren Bewußtseinsstimme der dargestellten Figur unterminiert. Lužin, die Zentralfigur des Romans, verfügt nicht mehr selbstverständlich über seine Seele, sein Bewußtsein und seine Erinnerung - all dies wird vielmehr unter unseren Augen weitgehend aus seiner Person

entfernt, in den Erzählmonolog verlegt und dort zum literarischen Konstrukt verwandelt - bis der beinahe zur Marionette gewordene Lužin aus dem - wohl quadratisch zu denkenden - Oberfenster des Badezimmers in die eisige Luft seiner quadratisch gemusterten Schachewigkeit hinausgestoßen wird. Dieses konstruktive Verfahren der literarischen Seelen- und Bewußtseinsdarstellung in *Zaščita Lužina* verbindet sich übrigens mit einer auffälligen Prägnanz oder inneren Anschaulichkeit der dargestellten Bewußtseinsvorgänge. Die hohe Sinnfälligkeit der, wie Ingarden sagen würde, schematisierten Ansichten von Lužins dargestellten Seelen- und Bewußtseinsbewegungen wird vielfach durch Musikmetaphern erzielt und ist ein besonders auffälliges Merkmal des Romans.

Im folgenden werde ich mich auf zwei Punkte konzentrieren: (1) die Transformation und Defunktionalisierung der impliziten Autorposition; (2) die kunstreiche Separierung zwischen Lužins Person und seinem Bewußtseinsinhalt. In diesem Zusammenhang werde ich behaupten, daß die Erzählung von Lužins Kindheitsgeschichte, die sich in den ersten vier Kapiteln vorfindet, nachträglich drei-, wenn nicht sogar viermal einen erheblichen Statuswechsel in der Erzählstruktur des Romans erfährt und auf diese Weise der dargestellten Person Lužins weitgehend entfremdet und entzogen wird.

1. Transformierung und Defunktionalisierung der impliziten Autorposition.

Wie schon angedeutet, gehört zu den auffälligsten Eigenschaften von Nabokovs Erzählpoetik nicht nur in *Zaščita Lužina* eine spezifische Transformation der semiotischen Position des impliziten Roman-Autors. Diese wird zum Quellort einer Vielzahl von ephemeren Autor-Figuren umgestaltet, die im Bereich der dargestellten Figuren ihr Wesen treiben⁵. Die prätendierten Autor-Figuren werden durch ihre Vielzahl und durch ihr ephemeres Wesen für die Position des impliziten Autors und damit auch für autorbezogene tiefenpsychologische Analysen funktionsuntüchtig gemacht. Zugleich schirmen sie den fiktionalen Erzähler anscheinend von jeder auktorialen Intervention ab; der Erzähler hat freie Bahn, und obwohl er sich auf weite Strecken wie der allwissende, sich von Fall zu Fall jede Figurenperspektive aneignende auktoriale Erzähler des klassischen realistischen Romans gebärdet, überschreitet diese Freiheit oftmals die Grenzen, die der Realismus sich gesetzt hatte.

Nicht alle ephemeren Autor-Figuren können hier angemessen kommentiert werden. Unter ihnen sind der Geiger, das rothaarige Tantchen und ihr greiser Liebhaber. Sie führen unter metonymisch eingebrachten erotischen Begleitumständen die Entstehung des Schachwunderkindes Lužin herbei, sind also gewissermaßen dessen "Autoren". Die erotischen Begleitumstände können als weitere Freudparodien identifiziert werden: Der Geiger macht den kleinen Lužin

auf das Schachspiel aufmerksam, während er nach seinem Hauskonzert mit einigen Kompositionen von Lužins Großvater ein lustloses Liebestelefonat mit seiner illegitimen Geliebten absolviert (Kapitel 3). Beim Tantchen, der vorübergehend verstoßenen Geliebten von Lužin senior, nimmt Lužin junior zeitweise den Platz des Vaters ein und ertrotzt sich von ihr mit bei ihm ungewohnter Zärtlichkeit eine Einführung ins Schachspiel - gleichsam als Ersatz für eine erotische Initiation (ibidem). Das Tantchen wiederum entgeht den erotischen Beanspruchungen ihres greisen anderen Liebhabers, indem sie diesem den kleinen Lužin überläßt. Wenn der Alte den kleinen Jungen in die höheren Weihen des Schachspiels einführt, so ist dies ebenfalls als Ersatzhandlung für Erotik in ironische Anführungszeichen gesetzt. Abgesehen von den verschiedenartigen seltsamen Liebesbeziehungen zum kleinen Lužin, die hier untergründig-parodistisch assoziiert werden, nehmen die drei erwähnten Autor-Figuren symbolisch und ebenfalls parodistisch die Plätze von Lužins Eltern und Großvater ein - des schriftstellernden Vaters (der Geiger), der betrogenen und lebensmüden Mutter (das erotische rothaarige Tantchen), und des verstorbenen komponierenden Großvaters (der schachkundige greise Besucher⁶ des Tant-chens).

In die Reihe der ephemeren Autor-Parodien gehört ferner Valentinov, der von Lužins Vater die Rolle von Lužins Impressario übernimmt, den Jungen überhaupt erst zum erfolgreichen Schachwunderkind modelt und trotz des nur achtjährigen Altersunterschiedes ein weiterer, wortlos geliebter Ersatzvater für Lužin wird (103), bis er ihn auszahlt wie eine verabschiedete Geliebte (102). Valentinov parallelisiert übrigens wie ein billiger Freudjünger das Schachgenie seines Schützlings mit dem Geschlechtstrieb, und um ihn als Turnierspieler fit zu halten, verhindert er nach Möglichkeit Lužins Umgang mit Frauen (103). Das Labyrinth angedeuteter emotionaler Beziehungen zwischen Valentinov und seiner Kreatur Lužin junior wird durch eine hübsche Parodie auf ein Motiv aus Puškins "Stacionnyj smotritel'" weiter verkompliziert: So wie Puškins Samson Vyrin Tränen vergießt, teils wegen der Trauer über das vermeintlich böse Schicksal seiner inzestuös begehrten Tochter (W. Schmid 1991, 103-170), teils wegen des Punschs, den ihm der Erzähler stiftet, so bestellt der von Valentinov verlassene Lužin всю ту же минеральную воду, которая слегка била в нос, вызывая шекотку в углах глаз, словно слезы об исчезнувшем Валентинове (104/5). Valentinovs späterer Versuch, sich seines früheren Geschöpfes erneut zu bemächtigen, wird zum Anstoß für Lužins Untergang; er ist der Schurke des Romans.

Valentinov ist eine spezifische Auto-Parodie des realen Autors, eine Rolle, in der Nabokov selbst auftritt wie Hitchcock in seinen Filmen, allerdings sorgfältig maskiert als der Bösewicht des Romans. Die ersten drei Buchstaben des Namens Valentinov sind ein Anagramm der ersten drei Buchstaben von Nabokovs Vornamen Vladimir⁷; einige Einzelheiten von Valentinovs Lebensumständen sind

nabokovsche autobiographische Anspielungen (Valentinov ist wie V.N. Autor von Schachproblemen, Sportlehrer und hat mit dem Film zu tun). Diese Figur ist eine dermaßen unangemessene und groteske auktoriale Auto-Parodie, daß sie die Beziehung zum realen Autor geradezu ausschließt.

Gegenspieler Valentinovs sind der Berliner Psychiater, der Lužin für ein schachloses Leben ummodelln möchte und der demzufolge ebenfalls in die Reihe der Autor-Parodien gehört, namentlich aber auch Lužins mit dem Psychiater gleichsam verbündete Verlobte und spätere Frau. In ihrem treuherzig-naiven Bemühen, dem asthmatischen und apathischen Fleischkloß von Gatten die poetische Seele zu entlocken, die sie in ihm zu spüren meint, ist sie ein komischer weiblicher Bildhauer Pygmalion, der sich in eine männliche Statue Galathea verliebt. Diese männliche Galathea-Statue ist allerdings nicht Produkt von Lužinas Kunst, sondern Projektion ihrer Wunschvorstellungen über Lužins Seele.

Im Zentrum aller Autor-Parodien steht freilich der Vater des Helden, настоящий Лужин, пожилой Лужин, Лужин писавший книги (23). Er ist der natürliche Erzeuger des Helden, er spielt die Rolle des Impressarios, bevor Valentinov sie übernimmt, insbesondere ist er aber sozusagen auch der parodistisch gefaßte literarische *Autor* seines Sohnes. Лужин старший, Лужин писавший книги (33) tritt bereits im zweiten Kapitel gleichsam als Verfasser seines Sohnes auf, als er nämlich erstmals den Gymnasiallehrer des kleinen Lužin aufsucht - полон щекочущего оживания, некоторого волнения и робости, - всех тех чувств, которые он некогда испытал, когда, юношей в студенческой форме, пришел к редактору, которому недавно послал первую свою повесть (34/35). Der kleine Lužin wird hier also scherzhaft mit einer ersten Erzählung seines schriftstellernden Vaters gleich-gesetzt, und in den Augen der Schule ist mit Lužin junior genau so wenig los wie in den Augen des Erzählers mit Lužin seniors Literatur. Im 5. Kapitel wird dieser Autor nun bei dem erfolglosen Versuch gezeigt, sich nach Jahren der Berliner Emigration seines Sohnes erneut zu bemächtigen, indem er ihn zum Helden seiner geplanten povest' "Gambit" macht - ein Projekt, das in den Roman halb als Parodie, halb als Spiegel dieses nämlichen Romans eingebaut wird⁸ und über dem der alte "echte" Lužin stirbt. Wir können dieses Kapitel als "meta-narrativ" bezeichnen. Nabokov läßt den Autor dieser "Erzählung in der Erzählung" natürlich nicht von ungefähr vor ihrem Zustandekommen sterben; dieses Fabelement trägt assoziativ durchaus zu der hier in Rede stehenden Destruktion der Autorposition bei⁹.

Ich bin mir nicht sicher, ob nicht auch die Hauptgestalt selbst unter die defekten Autor-Figuren zu zählen ist. Immerhin ist dieser Schachspieler heimlich *die* Künstlerfigur des Romans überhaupt, und in den letzten vier Kapiteln unternimmt er den Versuch, sich mit den auf sein Leben angewendeten Mitteln seiner Kunst gegen seine Kunst selbst zu komponieren; mit diesem Selbst-

kompositions-Versuch scheitert er, wie sein Papa und Autor mit der povest' "Gambit".

Die eher inkohärente Vielfalt von ephemeren und parodistischen Autor-Gestalten, die die Position des impliziten Autors in diesem Roman gebiert, steht im Zusammenhang mit bemerkenswerten Ambivalenzen und Brüchen im Text des Romans sowie in der Darstellung von Lužins Bewußtsein und Seele. Diese Ambivalenzen und Brüche sollen nun anhand der ersten vier Kapitel des Romans untersucht werden, in denen Lužins Kindheitsgeschichte erzählt wird.

2. Die Separierung von Person und Bewußtseinsinhalt. Zum mehrfachen narrativen Statuswechsel der Kindheitsgeschichte in den Kapiteln 1 - 4.

Die ersten vier Kapitel erzählen den Lebenslauf des 1898 geborenen Lužin von 1908 bis 1912, also etwa von seinem 11. bis zu seinem 15. Lebensjahr¹⁰. Sie erwecken bis kurz vor dem Ende des vierten Kapitels beim Leser den Eindruck einer psychologisch zwar in vielem recht hintergründigen, kompositorisch aber vergleichsweise harmlosen Erzählung. Sehen wir von den oben angedeuteten parodistisch-tiefenpsychologischen Nebengeräuschen einmal ab, ergibt sich folgendes Bild: Ein kleiner zehnjähriger Junge verliert sein Kindheitsparadies und seinen Vornamen, indem er in Petersburg ins Gymnasium gesteckt wird. Dies stürzt ihn in eine Lethargie, aus der ihn schließlich die zufällige Entdeckung des Schachspiels rettet. Das Schachspiel befreit ihn von dem ungeliebten Gymnasium und wird zur Leidenschaft, aber auch von Anfang an zur gesundheitlichen Gefährdung seines Lebens und seiner Seele.

Obwohl es nicht an massiven Vorausdeutungen auf spätere Lebensphasen des Helden mangelt, wird diese Kindheit so intensiv geschildert, daß die Erzählung von Lužins Entwicklung zwischen 1908 und 1912 zunächst den Eindruck eines schlichtvergegenwärtigenden epischen Präteritums vermittelt.

Das 4. Kapitel enthält nun kurz vor seinem Ende die zunächst ganz fragmentarische Andeutung eines Zeitsprungs von 16 Jahren¹¹. Aus dem nachfolgenden 5. und insbesondere aus dem 6. Kapitel erfahren wir den Gesamtzusammenhang: Lužin junior ist gegenwärtig nach 16 Jahren, nämlich im Sommer 1928, an einen deutschen Kurort zurückgekehrt, wo er sich im Jahre 1912 schon einmal in Begleitung seines Vaters zur Erholung von einer seiner Nervenkrisen und zur Stärkung vor neuen Turnieren aufgehalten hatte - hier war er auf eine Gruppe deutscher Berufsschachspieler gestoßen, mit denen er heimlich und verbotenerweise spielte; übrigens hatte sich damals auch das namenlose verbotene Petersburger Tantchen in der Nähe des Vaters und des Sohnes befunden. Hierher war schließlich die telegraphische Nachricht vom Tod der Mutter in Petersburg gekommen.

Jetzt, im Sommer 1928, ist eine in vielem recht parallele Situation eingetreten. Der nunmehr dreißigjährige Lužin befindet sich erneut am selben Ort und im selben Hotel zur Erholung und zur Vorbereitung auf ein wichtiges Turnier mit dem Schachspieler Turati in Berlin, das im Herbst 1928 stattfinden wird. Statt aber wie 1912 auf heimliche Schachpartner zu stoßen oder unversehens Vaters Geliebter zu begegnen, lernt er in diesem Hotel seine ähnlich wie er selbst namenlose spätere Frau kennen. Die neue Bekannte hat aus einer russischen Zeitung erfahren, daß kürzlich Lužins Vater in Berlin gestorben ist¹². Sie fragt Lužin nun nach seinem Leben aus, und seine Antworten darauf werden sowohl in einigen direkten Reden («Вот видите эти окошки, - сказал он, указывая тростью на крыло гостиницы. - Там имел место тогда турнирчик [...]), 79), als auch in erlebter Rede angedeutet (Что-то понастроили, крыло дома теперь выглядело иначе. А жили они вон там, во втором этаже (81).) Dies läßt nun die vorangegangene Kindheitsschilderung in den Kapiteln 1-4 nachträglich insgesamt als Antwort auf die Fragen der jungen Frau erscheinen. In dieser Beleuchtung wechseln die vorangegangenen Kapitel 1-4 im Nachhinein brüsk ihren Status. Sie sind nicht mehr schlichtes episches Präteritum, sondern Plusquamperfekt, nicht mehr schlichte Erzählerrede, sondern in erheblichem Maße erlebte Rede.

Freilich ist es nicht der maulfaule und in keiner Sprache mehr sattelfeste Lužin allein, der in den besagten vier Kapiteln seine Kindheitsgeschichte der neuen Freundin erzählt hat, sondern es war oberhalb der "ungeschickten Worte" Lužins (93) der Erzähler, der sie uns Lesern *anscheinend* aus der Perspektive des sich erinnernden dreißigjährigen Lužin¹³ erzählte. Der Erzähler hat hier nahezu doppelgängerhaft Lužin junior vertreten, und wir Leser befanden uns gewissermaßen an der Stelle der zuhörenden Frau. Auf diese Weise werden in diesem Roman auch wir Leser "ins Bild gesetzt", d.h. dorthin gesetzt oder versetzt, wo auch schon die Parodien des Autors gelandet waren. Die Rolle der dargestellten Zuhörerin ist übrigens keineswegs passiv. Sie projiziert nämlich aus Lužins Worten viel von der Poesie in seine Seele hinein, die uns Lesern aus dem Erzählbericht entgegentritt:

Но даже в этом равнодушии, в его неуклюжих словах, в тяжелых движениях его души, как бы поворачивавшейся спросонья и засыпавшей снова, ей мерещилось что-то трогательное, трудно определяемая прелесть, которую она в нем почувствовала с первого дня их знакомства (93).

Man vergleiche dazu auch die ganz hierauf bezogene Passage mit Elementen der erlebten Wahrnehmung der jungen Frau:

Речь его была неуклюжа, полна безобразных, нелепых слов, - но иногда вздрагивала в ней интонация неведомая, намекающая на какие-то другие слова, живые, насыщенные тонким смыслом, которые он выговорить не мог (178).

Hier haben wir es übrigens wohl mit einem Reflex jener oben erwähnten Tolstojschen "inneren Stimme" zu tun, die hier von der jungen Frau geahnt oder in Lužin hineinprojiziert wird.

Die ersten vier Kapitel präsentieren sich jedenfalls nachträglich als vom Erzähler in idealisierter Lužin-Perspektive und im Einklang mit den Wünschen der jungen Frau kreierte Erinnerung - und es wird ein Zweifel darüber gestiftet, wo denn die ganze abenteuerliche Lužinsche Seelengeschichte ihren Sitz hat - tatsächlich im Kopf und Bewußtsein des äußerlichen Monstrums Lužin, oder vielleicht eher in der kreativen Narration des Erzählers?

Immerhin hatte dieser zu Beginn des 3. Kapitels gesagt:

Только в апреле, на пасхальных каникулах, наступил для Лужина тот неизбежный день, когда весь мир вдруг потух, как-будто повернули выключатель, и только одно, посреди мрака, было ярко освещено, новорожденное чудо, блестящий осторожок, на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь. Счастье, за которое он уцепился, остановилось; апрельский этот день замер навеки, и где-то, в другой плоскости, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето, - смутные потоки, едва касавшиеся его (47).

Bei diesem einen nachträglichen Statuswechsel der ersten vier Kapitel bleibt es aber nicht; es folgen vielmehr ein zweiter, ein dritter und ein vierter.

Betrachten wir zunächst den zweiten etwas näher. Er verschärft den Verdacht, daß die Seele der literarischen Figur Lužins woanders angesiedelt ist als in seiner eigenen Person.

Er wird durch das meta-narrative 5. Kapitel vorgenommen. Wie sich erst allmählich herausstellt, rekapituliert hier der Erzähler im wesentlichen die Erinnerungen des "echten alten Lužin" an den Sohn und an dessen Impressario Valentinov, denn Lužin senior will sie zur povest' "Gambit" verarbeiten. Das Kapitel setzt allerdings die Darstellung des Lebenswegs von Lužin junior aus dem 4. Kapitel anscheinend direkt fort. Zwar macht die bisherige intensive Erzählung einzelner Episoden nun einem raffenden Darstellungsgang Platz, doch bleibt Lužin juniors Perspektive in der Narratio zunächst erhalten (Отец носил на рукаве черную повязку [83].). Erst nach einigen Sätzen gleitet diese Fortsetzung in die Perspektive des Schriftstellers Lužin senior über, die vom Erzähler spöttisch als "писательским воображением слегка ретушированное воспоминание" (85) qualifiziert wird. Hier wird der Verdacht gestiftet,

daß dies zumindest partiell auch auf die vorangegangenen vier ersten Kapitel zutrifft. Tatsächlich hatten das erste und das zweite Kapitel mit Erzählpassagen aus der Perspektive des Vaters eingesetzt, und für die ersten drei Kapitel kann in der auktorialen Narratio insgesamt ein ständiger Wechsel zwischen der Annäherung an die Perspektive des Vaters und der an die des Sohnes konstatiert werden. Durch den in Rede stehenden zweiten Statuswechsel werden die ohnehin dort vorhandenen Elemente der väterlichen Perspektive nachträglich verstärkt. Über das, was sich zunächst als normale Erzählung des fiktionalen Erzählers, und dann als vom Erzähler kreierte Erinnerungsleistung des Helden Lužin junior dargestellt hatte, legt sich jetzt zusätzlich das Gepräge einer schriftstellerischen Erinnerungs- und Phantasieleistung des alten Lužin. Dies hat Folgen auch für die fiktionale Erzähl- und Hörerinstanz. Die Erzählinstanz sieht sich nun um die Elemente der idealisierten Erinnerungsperspektive Lužin juniors *und* Lužin seniors aktiv erweitert; die fiktionale Zuhörerinstanz, zunächst zusätzlich durch die Perspektive der künftigen Lužina mitbesetzt, erhält darüber hinaus nun auch das Gepräge eines Publikums, das die povest' des alten Lužin hätte haben sollen, aber nie haben wird.

Das 5. Kapitel ist überdies nicht nur bedeutsam als Motor des zweiten nachträglichen Statuswechsels der ersten vier Kapitel. Es ist zugleich von großem ästhetischem Gewicht als "Text im Text". Es zerreißt ganz offen die kompositorische Kontinuität zwischen den Kapiteln 4 und 6 (Kapitel 6 setzt das in Kapitel 4 begonnene Motiv der Begegnung Lužins mit seiner künftigen Frau fort). Dadurch verweist es zugleich auf die verborgene allgemeine Tendenz zum Zerfall dieses Romantexts in verschiedene kürzere Texte: viele, wenngleich nicht alle der vierzehn Kapitel von *Zaščita Lužina* erweisen sich bei näherem Zusehen im Licht des fremdkörperhaften 5. Kapitels als heimliche *short stories*, die ohne weitere Veränderung isoliert publiziert werden könnten und die auch in mancherlei motivischen und strukturellen Beziehungen zu Nabokovs authentischen *rasskazy i povesti* stehen. Diese Fragmentarisierungstendenz wird übrigens bei der Schilderung von Lužin seniors povest'-Projekt indirekt kommentiert. Lužins Erzeuger und "Autor" hatte an eine Fabel von "ungewöhnlicher Lebendigkeit", mit einem "Beigeschmack von Abenteuer" (90) gedacht - d.h. eine erzählerische Kurzform mit deutlichem Novellencharakter geplant. Aber - wie ausführlich und mit viel satirischen Seitenhieben dargelegt wird - dem alten Lužin will es nicht gelingen, aus dem Zeitgeschehen durch Selektion und Verdichtung die angestrebte geschlossene Komposition zu destillieren: Krieg und Revolution verhunzen ihm zu seinem Ärger den intendierten novellistischen Aufbau seiner povest' (87) - und er fühlt sich durch das Zeitgeschehen in der Freiheit seiner Kunst beeinträchtigt (88). Andererseits gelingt ihm im Ansatz ein künstlerisches Verfahren, dessen Wert ihm gar nicht recht zu Bewußtsein zu kommen scheint: Впервые писатель Лужин, задумав книгу, невольно начинал с красок (90).

Aber diese Farben fügen sich, wie gesagt, nicht zu einem Ganzen zusammen: **Ведь это до сих пор были только краски, правда теплые, живые, но плывшие отдельными пятнами (90).**

Das ist indessen nicht nur Darstellung eines an Krieg, Revolution und Unfähigkeit scheiternden künstlerischen Schaffensprozesses, sondern auch heimlicher Kommentar zu den Zerfallstendenzen im Bau des ganzen Romans. Die nachträgliche Ausstrahlung des 5. Kapitels aktiviert in den Kapiteln 1 - 4 rückwirkend sowohl die väterliche Perspektive im dortigen Erzählbericht, als auch ihre bis dahin eher verborgene Tendenz zur Verselbständigung. Was bis dahin überwiegend als problemlos durchkomponierte Darstellung von Lužins Kindheit gewirkt hatte, erweist sich nun - unter dem Eindruck des die Komposition ganz explizit zerreißenen 5. Kapitels - rückwirkend als kunstreiche Verkettung kleinerer autonomer Erzähleinheiten. Zumindest jedes der ersten drei Kapitel erinnert für sich genommen stark an die fragmentarische Form vieler authentischer Erzählungen des Autors aus den 20er und 30er Jahren und könnte - literarisch und kompositorisch sinnvoll, wenngleich mit reduziertem Bedeutungsgehalt - auch für sich allein stehen. Das Verfahren der heimlichen Auto-nomisierung der Kindheitskapitel wird durch die offene Autonomie des 5. Kapitels nachträglich bloßgelegt.

Die Tendenz zur Fragmentarisierung der Romankomposition entfaltet zwei divergierende Stoßrichtungen. Sie vervielfältigt zum einen das novellistische Erzählprinzip, das nicht nur Vater Lužins povest' "Gambit", nicht nur einzelnen Kapiteln, sondern auch dem Roman selbst heimlich zugrundeliegt¹⁴. Zum anderen schafft sie ein rein literarisches Äquivalent zur Darstellung der Zerfallsprozesse in Lužins Bewußtsein.

Nach unseren bisherigen Befunden wird die Kindheitsschilderung des Romanbeginns (Kapitel 1 - 4) in den Kapiteln 4 - 6 nachträglich zweimal vervielfacht, und der Romanaufbau weist Fragmentarisierungs-Symptome auf. Diese beiden Faktoren erzeugen gemeinsam Zweifel am Verhältnis zwischen der Person des schachspielenden Lužin und den ihr zugeschriebenen Seelen- und Bewußtseinsbewegungen. Zwei miteinander konkurrierende Versionen beginnen sich herauszuschälen - einerseits der aufgeschwemmte dreißigjährige Lužin als nahezu sprachloser, nach außen hin ungefügter Sonderling, in dem die feine poetische Seele des begabten glücklich-unglücklichen Kindes wohnt; andererseits Lužin als innerlich leere monströse Kunstfigur, dessen Seele bis auf trümmerartige Reste ihren Sitz außerhalb Lužins hat, im Monolog des Erzählers, in der Komposition des impliziten Autors, in den Erwartungen der jungen Frau und in der mäßigen Erinnerungs- und Phantasieleistung des "echten, bücherschreibenden Lužin senior"¹⁵.

Bei der Wahrnehmung der Hauptfigur wird der Künstlichkeitsverdacht durch eine ganze Reihe von Motiven genährt: Der kleine Lužin fletscht die "metallisch eingerüsteten Zähne" (скаля зубы в металлических лесах (25)). Man erinnert

sich später nicht an sein Gesicht, und selbst der Vater sieht in der Erinnerung das Gesicht seines Sohnes nur als "bleichen Flecken", oder in der Geste des abgewandten Gesichts (39). Sein Kopf wird mit einem komplizierten Apparat bzw. einem Wachspräparat verglichen (141 f.). Das wiederkehrende Puppen- und Marionettenmotiv, das in der Sekundärliteratur so gern behandelt wird¹⁶, weist in die gleiche Richtung. Nicht wenig trägt auch das Spiel mit Lužins Vor- und Vatersnamen dazu bei. Der Vorname wird ihm gleich zu Anfang des Romans bedeutungsträchtig entzogen; sein künftiger Schwiegervater fragt ihn zweimal vergebens nach Vor- und Vatersnamen, und erst in den letzten beiden Sätzen des Romans wird er genannt, im Augenblick von Lužins Sprung aus dem Berliner Badezimmerfenster in seine Schachewigkeit:

Дверь выбили. "Александр Иванович, Александр Иванович!"
- заревело несколько голосов.
Но никакого Александра Ивановича не было (267).

Der Leser darf sich mit Recht fragen, ob es irgendeinen Aleksandr Ivanovič Lužin im Verlauf des Romans überhaupt je gegeben habe, und ob er es nicht beständig mit einer Kunstfigur zu tun hatte, die ihren Vornamen - und ihre Seele - verloren hat wie Schlemihl seinen Schatten. Diese Frage sollte den Eindruck zumindest beunruhigen, den ansonsten die psychopoetisch empathische Schilderung der Hauptfigur auf ihn macht.

Zu dieser zweiten Version - Lužin als seelenlose Kunstfigur - tragen aber auch einige Intertextualitätsrelationen bei. Auffallend häufig handelt es sich dabei um Anspielungen auf den von diesem Schriftsteller so gern geschmähten Dostoevskij. Mit diesen Allusionen wird unser Held behängt, beworfen oder irrlichternd beleuchtet, meist auf hervorstechend regellose, unangemessene und nicht selten komische Weise. Wenn sie zu mehr dienen als zum heimlichen Amusement des Autors, dann zu zwei Zwecken: um die "natürliche" Verbindung zwischen Erzähler und Figur zu verkünstlichen und zu problematisieren, und um den allgemeinen künstlich-literarischen, phantasmagorischen Charakter der Hauptfigur zu signalisieren. Im folgenden beschränke ich mich auf Anspielungen, die mit Nabokovs Lužin junior in Verbindung gebracht werden können.

"Lužin" ist zunächst ein Name aus Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* - Dunjas zeitweiliger Verlobter heißt so; er ist dort die verkörperte *pošlost'*. Der Dostoevskij-Bezug dieser Namensgebung mag unsicher und vage erscheinen¹⁷, gewinnt jedoch in Verbindung mit anderen Dostoevskij-Reminiszenzen an Substanz. Aus der Namensgleichheit mit Dunjas Verlobtem geht aber bemerkenswerterweise nichts Spezielles hervor, weder für Lužin senior (einen *пошляк* ganz anderer Art als Dostoevskijs Figur¹⁸), noch für Lužin junior - außer dem erwähnten allgemeinen Signal für Literarizität und Künstlichkeit.

Gezielter als alle anderen scheint der Dostoevskij-Bezug der auffallenden Wendungen "настоящий Лузин, пожилой Лузин, Лузин, писавший книги" bzw. "Лузин старший, Лузин, писавший книги" zu sein - Bezeichnungen des Vaters im 1. Kapitel, S. 23, bzw. im 2. Kapitel, S. 33, mit einem Schuß erlebter Rede aus der Perspektive der so benannten Figur. Diese Bezeichnungen verweisen recht deutlich auf Dostoevskijs *Dvojnik*¹⁹. Hier wurde der Herr Goljadkin in Abgrenzung von seinem Doppelgänger, Голядкин-младший (Dostoevskij 1972, I, Kap. 7, 155, und passim) ähnlich benannt, und zwar ebenfalls mit einer Dosis erlebter Rede - Голядкин-старший (ibidem, 158, und passim) bzw. Голядкин-старший и вместе с тем настоящий (ibidem, Kap. 10, 185, und passim). Legt diese Anspielung nicht für einen Moment indirekt nahe, Lužin junior sei nur ein doppelgängerhaftes Hirngespinnst seines Vaters und "Verfassers"?

Im 6. Kapitel läuft Lužin vor seiner Liebe zu der jungen Frau zunächst davon; auf dem Rückweg vom Bahnhof ins Hotel wirft ihm ein Knabe schmerzhaft einen Stein an den Rücken (111/112). Es ist, als bewerfe der Autor hier den dicken asthmatischen Lužin aus purem Mutwillen von hinten mit einer Reminiszenz an Dostoevskijs schönen, mönchischen Aleša, dem bekanntlich in *Brat'ja Karamazovy* (Teil 2, Buch 4, Kap. 3) das gleiche Mißgeschick widerfährt. Die Anspielung ist ebenso offenkundig wie grotesk. Lužin selbst, der unfreiwillig groteske Scherzbold, interpretiert diesen Steinwurf übrigens als Pfeil Amors (125).

Die künftige Schwiegermutter weist in ihrer Dummlichkeit und herzlichen Grobheit mancherlei Ähnlichkeiten mit der Lizaveta Epančina aus Dostoevskijs *Idiot* auf; in ihren Begegnungen mit dem Verehrer der Tochter richtet sich der Reflex einer literarischen Erinnerung an den Fürsten Myškin, den "Idioten", auf Lužin, ohne daß daraus ein spezieller bedeutungshafter Mehrwert erwüchse.

Lužinas Bemühungen, ihren Gatten aus seiner brütenden Lethargie herauszuholen, erinnern zumindest von ferne an Andrej Stolz' und Ol'gas Bemühungen um den passiven Oblomov aus Gončarovs Roman. Daß Lužin sich am Ende dem Familien- und Eheleben durch seinen Sprung aus dem Fenster entzieht, ist wiederum eine ebenso deutliche wie grotesk unangemessene Anspielung auf den Fenstersprung Podkolesins in Gogol's *Ženit'ba*²⁰.

Diese und sicherlich noch viele andere Intertextualitätsreflexe, die auf die Zentralgestalt des Romans projiziert werden, nähren, wie gesagt, den Künstlichkeitsverdacht, der dem Leser bei der Erfassung dieser anscheinend so illusionsstark und einfühlsam geschilderten Figur heimlich suggeriert wird. Sie spielen aber bei der Konstitution dieser Nebenversion von Lužin als leerer Kunstfigur nicht die Hauptrolle. Ein Leser braucht sie nicht unbedingt wahrzunehmen, um dennoch auch *diese* Ansicht der Hauptgestalt zu gewinnen.

Es ist aber noch von einer dritten und einer vierten Statusänderung der ersten vier Kapitel zu berichten.

Die dritte nachträgliche Statusveränderung ist verbunden mit Lužins bereits eingangs erwähnter glückseliger Rückkehr in die Kindheit nach seinem Zusammenbruch beim Berliner Turnier mit Turati.

Des dreißigjährigen Lužins eigene erinnernde Rückkehr in die Kindheit setzt überhaupt erst ansatzweise durch seinen Kontakt zu seiner künftigen Frau (ab Kapitel 4) und ihrer Familie ein. Sie verstärkt sich in den Pausen des dramatischen Turniers mit Turati im 8. Kapitel (143 f.), das er schließlich in dem Wahn verläßt, sein in Kap. 1 geschildertes sommerliches Kindheitsparadies aufzusuchen (151 ff.). Die Erinnerung daran kommt ihm schließlich in ihrer ganzen Fülle während seiner Behandlung in der psychiatrischen Klinik. Besonders der Text des ersten Romankapitels wird hier nachträglich zum dritten Mal neu beansprucht: es erweist sich nun als Erinnerungsgehalt des genesenden Lužin²¹. Aber wie bereits gesagt wurde, ist es auch hier wieder Lužins Doppelgänger, der Erzähler, der die Erinnerungen formuliert, für die Lužin selbst in der erwachsenen Sprache keine oder nur ganz unangemessene Worte findet.

Einen vierten und letzten nachträglichen Statuswechsel der Kindheitsgeschichte kann man bereits vor Lužins Erkrankung, insbesondere aber nach seiner scheinbaren Genesung ansetzen: der Inhalt seiner Erinnerungen entfremdet sich ihm. Er mischt sich in sein Erleben der aktuellen Gegenwart zunächst als schachfremdes, lebensbejahendes Element ein (Kap. 8, 143 ff.), erweist sich aber nach der Heilung zunehmend als lebensbedrohende Wiederholungs-Obsession (darunter der Berlinbesuch von Lužinas Schulkollegin und Tantchens Bekannter aus Leningrad samt ihrem monströs reaktionsschwachen *mal'čugan* Mit'ka, den Lužin als seinen kindlichen Doppelgänger empfindet - Kapitel 13, 230) - und führt schließlich zu seinem Untergang.

Wir fassen unsere Bemerkungen über das Verhältnis des Nabokovschen Romans zum Erzählmodell des realistisch-psychologischen Romans (*Anna Karenina*), über die Dekomposition der auktorialen Instanzen sowie über die mehrfache nachträgliche narrative Statusänderung der Kindheitserzählung zusammen. Unter der "realistischen" Oberfläche von *Zaščita Lužina* haben wir es mit Verschiebungen zu tun, die von ferne an die aperspektivischen Konstruktionsverhältnisse avantgardistischer Bilder erinnern: Lužins Bewußtseinsinhalt, seine Seelenbewegungen, sind gleichsam über seinen Kopf hinweg gemalt oder geschrieben, und das, was sonst im geistigen Raum zwischen Werk und Rezipienten den bedeutungsvereinheitlichenden Fluchtpunkt bildet, die implizite Autorposition, ist auf die Ebene der dargestellten Figuren, gleichsam in die Bildfläche, zurückversetzt und steht zersplittert und vervielfältigt um die Figur Lužin herum. Die Kindheitsgeschichte ist nicht in einer einheitlichen Perspektive dargeboten, sondern präsentiert sich simultan unter mehreren verschiedenen perspektivischen Verkürzungen - der Erzählerperspektive, der Perspektive des ungelenk und fragmentarisch seine Kindheit erzählenden Lužin, der Perspektive

des sich retuschierend erinnernden und dichtenden Vaters, und der Perspektive des genesenden Lužin - und entzieht sich dadurch zumindest der alleinigen Verfügung von Lužins Person. Es mag sein, daß dieser etwas allzu bildhafte Veranschaulichungsversuch sich nicht unmittelbar mit dem ersten Leseindruck deckt, den *Zaščita Lužina* vermittelt. Die Dekompositionsverhältnisse, die dort anzutreffen sind, verbergen sich hinter einer scheinbar ganz konventionell daherkommenden Illusionierungskraft, die von dem Roman gleichwohl ausgeht.

Zaščita Lužina kann und sollte wohl auf zwei Arten zugleich gelesen werden: als literarisch-empathische Studie der wahnhaften Mentalität des Schachspielers, aber auch als die exemplarisch kunstvolle und exemplarisch ambivalente Textstruktur, die die Struktur einer Seele zugleich erzeugt, aufsaugt und ersetzt.

A n m e r k u n g e n

- ¹ Was die Psychologie betrifft, und namentlich Nabokovs Verhältnis zu Freud, so hat Geoffrey Green 1988 eine geduldige und erhellende Studie vorgelegt, die Nabokovs Freud-Sticheleien eher in Klammern setzt. Leider geht er auf unseren Roman nicht ein. Andrew Field 1988, 213 zitiert grob genüßlich eine Nabokovsche *strong opinion*, worin dieser sich dazu bekennt, sich "schon immer sehr für Psychologie interessiert" zu haben - "And I was always interested in psychology. I knew my Havelock Ellis [*Studies in the Psychology of Sex*], rather well. There are many Australian case histories, as I remember now, in this book".
- ² Zitate aus dem Roman entsprechen der Ausgabe Nabokov o.J.; **Hervorhebungen** stammen vom Verf.; auf Nabokov o.J. verweisen auch die Seitenzahlen in ().
- ³ Renate Lachmann wies mich darauf hin, daß Lužins Seelenkrankheit als eine absurde Kombination aus Neurose und Psychose - und damit ebenfalls freudparodistisch gelesen werden kann.
- ⁴ Diese ließen sich vermehren, vgl. G. Adamovičs Vergleich der Schneiderszene am Beginn von Kap. 11 "с незабываемыми туалетными обрядами Чичикова или Стивы Облонского" (in Nabokov o.J., 15). Kaum weniger grotesk als die verunglückte Formulierung von Levins erstem Heiratsantrag an Kitty ("Я за этим приехал...что...быг' моею женой!", I, 13) wirkt Lužins geradezu amtsmäßige Formulierung «Итак, продолжая выпесказанное, должен вам объявит', что вы будете моей супругой [...]» (112). Nabokov hat übrigens nicht versäumt, diesem Roman in seinem Roman ein eigenes kleines Denkmal zu setzen. Während Lužins Krankenlager gehört zu "den anderen Büchern, die ihm gefallen", auch Tolstojs *Anna Karenina* (177). Daß dies mehr ein Sympathie-Erweis des Autors als eine Charakteristik Lužins ist, geht aus den gleich angeschlossenen Antipathiebekundungen über Rilke (bedrückt den Patienten) und Dostoevskij (ist Lužin vom Arzt verboten) hervor (178).

- 5 Als verkappter Selbstkommentar kann übrigens Nabokovs Hinweis auf die Rolle der ephemeren Figuren bei Gogol' gelesen werden - vgl. Nabokov, V., 1961, 42 ff. - wenngleich hier nicht die Rede von ephemeren Autor-Figuren ist.
- 6 Dieser wird indirekt auch mit dem Vater in Zusammenhang gebracht: Lužin junior verweigert dem Tantchen die Begleitung zur Beerdigung ihres alten Liebhabers (77), so wie er später seiner Frau den gemeinsamen Besuch am Grab seines Vaters verweigert. Mit solchem "pattern-hunting" folge ich den meisten Kommentatoren unseres Romans, darunter G.M. Hyde, 1977; Rowe, W.W., 1981; Tammi, P., 1985; Boyd, B., 1987. Es war mir nicht möglich, die Arbeit von Magdalena Medanič, 1988, *Od Mašenjke do Lolite*, Zagreb "August Cesare" (Hinweis von A. Flaker) zu beschaffen.
- 7 Diese Annahme hatte wohl u.a. in einem seinen vielfältigen Nabokov-Kommentare Andrew Field vorgebracht; sie wird nicht dadurch entkräftet, daß man den Namen auch auf den Filmschauspieler Rudolf Valentino bezieht - vgl. G.M. Hyde, 1977, 83. Zum Verfahren der Buchstabenspiele bei Nabokov vgl. auch R. Lachmann 1990, 439 - 462.
- 8 Es handelt sich hier um einen "Text im Text" im Sinne Davydovs, 1982, der unseren Roman nicht behandelt.
- 9 Vom toten "echten" Lužin übernimmt übrigens Lužins Braut und Frau sozusagen die Rolle der "Autorschaft" an Lužin, wobei sie in ihren Modellierungsversuchen ebenso erfolglos ist, wie ihr Schwiegervater mit seiner povest' über den Sohn, und wie in ihrem auffälligen Bestreben, den Gatten an das Grab seines Vaters zu bringen - er entspringt ihr zuvor in sein Schachjenseits.
- 10 Ich übergehe hier die komplexe Informationsvergabe über diese zeitlichen Verhältnisse.
- 11 Kap. 4, 79 ff., ab den Worten "Шестнадцать лет спустя, снова посетив этот же курорт..."
- 12 Er starb einen Monat, bevor sie Lužin junior in diesem Hotel begegnete (93); die Parallele zur telegraphischen Nachricht vom Tod der Mutter, die Vater und Sohn 1912 in demselben Hotel erreicht (82), ist evident.
- 13 Hierbei erinnert sich der nach dem Tod des Vaters mit der Erinnerung beschäftigte Dreißigjährige zugleich an seine zurückliegenden Erinnerungsleistungen während der Nervenkrisen seiner Knabenjahre; vgl. Kap. 4, 78.
- 14 Sowohl in Nabokovs "Novellen", als auch in diesem Roman begegnen einander Qualitäten wie Abenteuerlichkeit, Dramatik, Zuspitzung, "puškinskaja stremitel'nost'" mit signifikanter Bedeutungsminde rung der sog. Ereignishaftigkeit (sobytijnost') in vielen einzelnen Kapiteln. Es ist bei Nabokov, als

habe sich alles wirklich Wesentliche in Rußland ereignet, während in der Berliner Welt der *prizraki* nur noch Scheinereignisse, Ereignisse nach den Ereignissen stattfinden könnten. Zu den möglichen gnostischen Hintergründen dieser Konzeption einer Scheinwelt vgl. Davydov, 1982, sowie R. Lachmann, 1990, 439 - 462 "Mythos oder Parodie. Buchstabenspiele in Nabokovs «Einladung zur Enthauptung»".

- 15 Diese zweite Version der Zentralgestalt wird im Wesentlichen durch die Reaktionen der Außenwelt auf Lužin erzeugt - Reaktionen seiner Mutter, seines Vaters, seiner künftigen Schwiegermutter, und teilweise auch seiner Frau, aber auch durch Schilderungen des Erzählers (vgl. z.B. Kap. 6, S. 93). Sie drängt sich gegenüber der ersten Version nicht unmittelbar auf, schlägt sie nicht aus dem Feld, stellt sich ihr aber auf beunruhigende Weise assoziativ entgegen.
- 16 Stellvertretend für die Sekundärliteratur zum Roman sei hier die gescheite Analyse in Tammi, P., 1985 hervorgehoben.
- 17 Vgl. die Auskunft des Ehepaars Nabokov, wonach der Name von dem Fluß- und Stadtnamen "Luga" abgeleitet sei - Field 1988, 129 f. Hier auch der Hinweis auf die Nabokov-Erzählung *Slučajnost'* [Erstdruck Segodnja, 22.6.1924; wieder abgedruckt in Nabokov 1989, 309 - 317], deren Hauptfigur Aleksej L'vovič Lužin heißt, aber weder mit Dunjas Verlobtem noch mit unserem Helden in irgendeiner Beziehung zu stehen scheint.
- 18 Mit dem Hinweis auf die "Gott weiß wie vielen, lyrik- und druckfehlergesättigten Schwanengesänge" des Berliner Emigrantenschriftstellers Lužin in der exilrussischen Zeitung (Kap. 5, 83) erlaubt Nabokov sich wohl eine Anspielung auf Karmazinovs Manuskript "Merci" in Dostoevskijs *Besy*, II, Kap.6, § 5, das seinerseits von Dostoevskij als Verspottung von Turgenev gedacht war.
- 19 Für diesen Hinweis danke ich Renate Lachmann. Vgl. hierzu auch ihren Beitrag "Der Doppelgänger als Simulakrum: Gogol', Dostoevskij, Nabokov" in R. Lachmann, 1990, 463 - 488.
- 20 Für diesen Hinweis danke ich Vladimir Sorokin.
- 21 Es bestehen natürlich Übergänge zwischen dem ersten und diesem dritten nachträglichen Statuswechsel der Kapitel 1-4, aber damit ist der Unterschied zwischen dem sich aufgrund der Fragen der neuen Freundin erinnernden Lužin und dem sich während seiner Krankheit erinnernden Lužin nicht aus der Welt geschafft.

Literatur

- Boyd, B. 1987. "The problem of pattern. Nabokov's Defense", *Modern Fiction Studies*, Winter, 33 (4), 575-604.
- Davydov, S. 1982. "Teksty-matreški" *Vladimira Nabokova*, München (Slavistische Beiträge 152).
- Dostoevskij, F.N. 1972. *Polnoe sobranie sočinenij v 30-i tomach*, Leningrad.
- Field, A. 1988. *VN. The Life and Art of Vladimir Nabokov*, London.
- Green, G. 1988. *Freud and Nabokov*, London.
- Hyde, G.M. 1977. *Vladimir Nabokov. America's Russian Novelist*, London.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/Main.
- Nabokov, V. 1961. *Nikolai Gogol*, New York (New Directions Paperbook 78).
- Nabokov, V. 1989. *Izbrannye proizvedenija*, Moskva Sovetskaja Rossija.
- Nabokov, V. o.J. *Zaščita Lužina . Roman* [Predislovie G. Adamoviča; Ot avtora (predislovie avtora k anglijskomu izdaniju)], Paris Edition de la Seine.
- Rowe, W.W. 1981. *Nabokov's Spectral Dimension*, Ann Arbor.
- Schmid, W. 1991. *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Band 82, NF A, 4).
- Tammi, P. 1985. *Problems of V. Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*, Helsinki (Annales Academiae scientiarum fennicae. Ser. B; 231).

Anton Sergl

KATABASIS ALS METROFAHRT

Gumilev, Chodasevič, Majakovskij, Brecht, Bachtin u.a.:

Psychoanalyse der Metro¹**1. Thesenmaterial:****Zwei Versuche einer "Psychoanalyse der sozialistischen Hölle"**

In den letzten Jahren häufen sich die Versuche, die Kultur der dreißiger und vierziger Jahre *aus sich selbst heraus*, d.h. in versuchsweise ungebrochenem Vertrauen auf ihre programmatischen Hervorbringungen zu beschreiben². Zur Herstellung der oxymoralen *versuchsweisen Ungebrochenheit* hat sich das Hilfsmittel der Psychoanalyse als bis zu einem gewissen Grade hilfreich erwiesen. Ein Vorteil dieser Methode ist dabei gleichzeitig auch ein oft kritisierte Mangel: Die Psychoanalyse ist selbst Teil des historischen, gebrochenen, ja in diesem Falle sogar ausgehöhlten Diskurses. Dies wird gerade in jenen Texten (und semiotisch erfaßten Metatexten wie z.B. Architektur) der dreißiger und vierziger Jahren um so augenfälliger, aus denen die Psychoanalyse, ja die Psychologie - aus welchem Grunde auch immer - *von der Oberfläche* verbannt wurde. Das Oxymoron als Hilfskonstruktion für eine Analyse tendiert dabei dazu, sich als Ergebnis der Analyse selbst anzubieten. Die Denkschule der Dekonstruktion versucht dieser Lösung vertrauensvoll zu begegnen, verstrickt sich aber dabei notwendigerweise in Polemik. Der Vorwurf der Gegner ihrer Analyse ist bezeichnend: Die Vertreter der Dekonstruktion verhielten sich selbst oxymoral, bzw. sie seien am Widerstreit zwischen Allegorie und Leben getreu sophistischer Tradition gescheitert.³

Wenn hier die Ungebrochenheit benutzt wird, dann also nicht, um sie auch als Ergebnis selbst wiederzufinden. Das gilt auch hinsichtlich der (moralisch als mehr oder minder integer geltenden) Psychoanalyse. Hier soll in Hinblick auf die dreißiger und vierziger Jahre nicht allein die Rede sein von der historischen Leistung bzw. dem historisch nachweisbaren Defiziten der berühmten Psychoanalytiker. Es erscheint aber nicht nur legitim, sondern geradezu als Bedürfnis, die Psychoanalyse als historische Beschreibungskategorie miteinzuführen.

Als paradigmatischer Gegenstand der Psychoanalyse im Beispielsfall soll deshalb nicht ein von sich aus oxymoraler, sondern im Gegenteil ein scheinbar tautologischer Stoff gewählt werden, der auch ethisch bis zu einem gewissen Grade als unverfänglich gelten darf: Wirklichkeit und Wunschtraum von der Hölle in der Kultur der Stalinzeit. Die offizielle, doch nichtsdestoweniger von der

Oberfläche verbannte Kultur: die Metro erscheint als Icon, Index und Symbol des kollektiven Unterbewußten, wie sie in Texten der zehner und zwanziger Jahre künstlerisch "erträumt" wurde. In zwei zentralen halbessayistischen Texten der letzten Jahre versuchten "sowjetische" Autoren (und wir müssen annehmen, es waren die letzten ihrer Art) eine Bestimmung des Orts und der Funktion der Metro in der sowjetischen Kultur zu geben, bzw. offenzulegen. Für beide ist nämlich die Metro Metapher (beide bezeichnen diese Metapher vor allem im Hinblick auf den architektonischen Code als "Emblem"⁴) und strukturelle Metonymie des kollektiven Unterbewußtseins der "sowjetischen Masse". Beide Texte sind selbst wiederum Teil einer viel umfangreicheren Kulturanalyse der dreißiger Jahre, die von den beiden Zeitschriften betrieben wird, die diese Texte publiziert haben. *Iskusstvo kino* und *Dekorativnoe iskusstvo* waren jene intellektuell herausragenden Publikationen der letzten Jahre, die nicht nur die Perestrojka kritisch kommentierend mit-gemacht, sondern sie aktiv als Zeitalter gestaltet haben⁵. Ihre Überlegungen stellen einige provokante Thesen vor, welche für die hier angestrebte Analyse von Texten über die Metro wichtig sind. Darüber hinaus ist auch ihr theoretischer Ausgangspunkt latent psychoanalytisch: Da es sich, wie hier argumentiert wird⁶, im Falle der Stalinkultur um eine laut Selbstdefinition synthetische Kultur handelt, fallen Wunschtraum und Realisation des Traums in der Wirklichkeit zusammen. Die dreißiger Jahre haben die Hölle nicht nur metaphorisch ("auf Erden") verwirklicht, sie haben sie auch unter der Erde "geträumt" und schließlich dort errichtet.

Der Text *Očevidnosti sistemnogo absurdizma skvoz' émbematiku moskovskogo metro* von M. Allenov ist Teil einer sieben "teoretičeskie fragmenty" umfassenden Serie von Texten, die im Heft 6/90, 81-98 von *Iskusstvo kino* unter dem Sammeltitle *Sovetskoe mifosoznanie* publiziert worden ist und der es, so die Selbstdefinition in einer nichtunterzeichneten Einleitung, darum zu tun ist, "oboznačit' parametri črezvyčajno celostnogo fenomena - mifologičeskogo sreza massovoj kultury socializma." (81)

Allenov führt anfangs exemplarisch eine Lesung des komplexen Ineinander-greifens von Ornamentik, Symbolik und Emblematis des Deckenhimmels der Metrostation "Komsomolskaja-kol'cevaja" vor. Er folgert, daß die Metrostation Kultort und Kultanleitung sei, eingedeckt von einer gnostischen, und das heißt mit einem undurchdringlichen Himmels-Imitat verschalten, Architektur der "Himmelsdecke" bzw. des "Deckenhimmels".

[...] «небо» социалистического «храма», расцветанное апологетическими сюжетами, оборачивается в упомянутом плафоне дном накрывающего его земляного массива, дыру в котором, задраенную крышкой, мы видим «с изнанки», то есть снизу, что всего-навсего легализует истину фактического состояния дел, а именно то что мы находимся в подземном

пространстве. (82)

Der unterirdische Raum, der es erlaubt, einen Himmel über ihn zu decken, wird durch die architektonische Auf- ja Überbewertung jenseits seines Zwecks ständig in Frage gestellt. Bei der Vielzahl an angebotenen Bedeutungen muß der Betrachter ein erstaunliches Sinndefizit konstatieren, das doch so offensichtlich dem Metaphysikbedürfnis des Utopischen (und also auch des Sozialismus) entgegenarbeite.

Первый вопрос, который в виду такой гротескной метаморфозы смысла естественно возникает, это вопрос - что все это значит, особенно в таком навязчиво значительном идеологическом контексте? Ответ на этот вопрос элементарен - *ничего не значит.* (82)

Die Lösung ist nur im Sinne von Freuds Mythostheorie verständlich. Es gibt nicht nur keinen allegorischen Sinn, es darf im Mythos auch keinen geben. Die Sinnsuche wird im utopischen Kontext zu ihrer gnostischen Verkehrung; der Sucher wird hier vielmehr vom Gesuchten verfolgt. Im Mythos deutet die Intention des Suchenden nicht auf das für ihn bestimmte Ziel. Noch viel weniger bedeutet die Fortbewegung des Suchenden in Hinblick auf ein utopisches Ziel. Ödipus, der weite Reisen und Umwege unternimmt, um seinen Eltern auszuweichen, wird von seinem Vater trotzdem eingeholt. In der paranoiden Fortbewegung liegt die Flucht vor dem möglichen Sinn und der sublimierte, aufgeschobene Trieb zum Vaternord, der die oberirdischen Kreuzwege, auf der Vater/König/Hordenführer Laios verkehrt, zu vermeiden sucht und in den kreuzungsfreien Untergrund ausweicht. Ödipus geht eine ganze Zeit lang in den "Untergrund", lebt illegal außerhalb der schützenden Polis, um der Begegnung auszuweichen, die ihn letztlich in die Mutterhöhle zwingt. Ödipus fühlt sich zurecht verfolgt; er ist es durch den Vater, der ihn als verkörperte Initiation in die Welt der Schrüde, der Abgründe, der Ausstiege, der Ur-Tiefen zwingt. Einmal metaphorisch in den "Untergrund" zu gehen, heißt für Ödipus, daß er immer dort bleiben muß.

Die Metro ist für Allenov nicht nur das mythische, sondern auch das gnostische Abbild der Manifestation einer paranoiden "sverchrealnost", die über allen sich in ihr Aufhaltenden als Verkörperung der Diké funktioniert. Alle Bilder und Figuren in der Metro realisieren sich im paranoiden System. Die Klaustrophobie des Metrobesuchers wird für Allenov in der Unausweichlichkeit der Bilder (Ornamente, Zeichen, Embleme im System der unterirdischen Architektur) vorgezeigt. Die Metro führt vor, "čto dejstvitel'nost' Sistemi ne tol'ko ne est' to, čem chočet kazat'sja «v obraze», no est' nečto prjamo protivopoložnoe." (83) Allenov sucht also nach einer Art Vor-Sinn im "emblematischen" Konzept der Metro, nach der psychologischen Unausweichlichkeit dieses Konzepts.

Es fragt sich im Anschluß daran nach den psychologischen Wirkungen dieses

Tiefenbaukonzepts. Der Text *Prelestnye pis'ma iz podzemki* erschien in der Nr. 6/1991, 26 - 30 des *Žurnal Dekorativnoe iskusstvo* und trägt den Untertitel "Sočinenija Amedeja Smirnova-Greč (s parallel'nymi mestami) Moskva LXXV, Fragmenty iz pisem II, IV, VIII, IX, XXVII, XXVIII, Pamjati Tertulliana". Damit nicht genug der literarischen Mystifikationen, ist der als Puzzle aus halb-stilisierten Fragmenten (auch hier wie in *Iskusstva kino* wieder Fragmente) zusammengesetzte Text auch als solcher wiederum fragmentarisch abgedruckt. Die englische Zusammenfassung am Schluß des Textes nennt Gleb Smirnov-Greč als Autor. Möglicher, zu subsumierender, fiktiver Gesamtkontext des Essays ist die Vorstellung, daß der Autor sich als Vordenker einer sich im Durchbruch befindlichen Religion präsentiert, auf deren Genese aus den Katakomben er, wie Tertullian, zurückblickt. Als (im Sinne der Fiktion des Autors als Erwähnung schon überflüssige, da allgemein bekannte) Voraussetzung ist zu ergänzen: Sozialismus ist eine Religion. Im Sinne des frühen Stalinismus eine Religion, die einen Kult erst ausbilden muß. Die ethischen Normen, die für die sagenhaften Religionsgründer maßgebend gewesen sein sollen, werden sublimiert in einem Mysterienkult, der an einem symbolischen Ort stattfindet. Dieser Ort ist die symbolische Nachbildung jenes dunklen Untergrunds der Großstädte, in dem die neue Religion einst entstanden sein soll, aus dem die Propheten-Väter immer wieder kurz, lichtblitzhaft (als wiedererstandene Vulkan- oder Donnergötter? - die zahlreichen emblematischen Hämmer könnten darauf hindeuten) auftauchten und vor den Massen aufleuchten⁷. Die zentrale These lautet:

Метро есть катакомбный период советской социалистической религии Новейшего Завета.

Das Neueste Testament aber ist das Vermächtnis Lenins. Das Vermächtnis Lenins ist nichts als die Dreizahl seines Namens: Vladimir Il'ič Lenin. Der Kult dieses Neuesten Testaments ist der Kult der Metro. "Imeni V.I. Lenina"⁸. Errichtet von den "otcy infernalnoj Cerkvi", ist sie die höllische Parallele zum Vorbild des ersten Rom. Die oberirdische Basilika als Ausdruck der römischen Einheit/Kultverschmolzenheit/Austauschbarkeit von Staat und Kirche wird durch die unterirdische dreischiffige Basilika ersetzt, die allerdings entsprechend geschmückt wird. In den Basiliken der Metro sieht der Sowjetbürger dem Staat ins Gesicht, nur dort wird er Teil von ihm. In der Metro wird ein chthonischer Kult vollzogen, der allerdings nicht nur ein Gedenkopfer an das Neueste Testament darstellt, sondern auch mit einem Mysterium verbunden ist: Die Metro dient als wundersam lebensspendender Born, als Institut zur Ersparnis von Zeit. Darüber hinaus ist sie die Mysteriengabe ("Religija Chlebov Zemnych") - sie ist das Symbol des Glaubens, seines innersten Geheimnisses und des spezifischen Wegs zu ihm ("v nogi Samomu Progressu"). Für Smirnov-Greč ist die Metro im Sinne C.G. Jungs wiederheraufbeschworener religiöser Ort des Anfangs in der Versen-

kung und Nachbildung des Mutterbauchs. Dort herrscht die katakombische, kollektive Wärme, die das Moskaubild der Stalinkultur so stark prägen (Die *römische* Hitze, der Ukaz Stalins zur Steigerung der Morozhennoe-Produktion, der Mittsommerkultus, *Master i Margarita* usw.). Die Stationen gleichen den riesige angewachsenen fötalen Backöfen, in denen der Mutterkuchen ausgebacken wird ("V Metro vseгда teplo!"). Eingang in die Metro heißt hier nicht kathartische Progression (so wie Bachtin die "karnevaleske" Kollektivwärme nutzte), sondern Regression auf die *ausgehöhlte, ausgekratzte* prämythologische Muttergottheit⁹.

Smirnov-Greč deutet die Metro also nicht nur als konzeptuelle Nachbildung der Katakombe, sondern als psychologisch funktionales Äquivalent. Die Katakombe versöhnt die Muttergottheit des Mysterienkults mit der streng patriarchalischen (etwa der jüdischen) Tradition. Die Katakombe ist das leere Grab Christi, von den Frauen am Ostermorgen aufgesucht, noch mehr aber die weihnachtliche Höhle der von Maria überstrahlten Geburt. Die Katabasis der Mysterienreligion ist für Smirnov-Greč mit Jung im goetheschen Sinne eine Reise *zu den Müttern*. Allenov dagegen vertritt ein freudianisches Konzept, das die Metro als tempelartige (Verbindung von Labyrinth und "Chram") Nachbildung des gesch[1]achteten und begrabenen Vaterleibs, der einst totemistisch verzehrt wurde, interpretiert. Dieses Ritual der potentiell möglichen parasitären Zersetzung des Führerdemiurgen erzeugt einen Mythos, zu dessen Illustration eine auf das Jenseitige verweisende, unterirdische Totenstadt errichtet wurde. Diese Totenstadt nimmt in offensichtlicher Weise Bezug auf historische Vorbildbauten: die ägyptischen Totenstädte, das kretische Labyrinth, den Jerusalemer Tempel, Machu Picchu. In letzter Konsequenz muß bei Allenov sogar gefragt werden, ob nicht der Führerdemiurg den Mythos der Schlachtung noch zu Lebzeiten selbst inszeniert hat, um seine spätere kollektive Inkorporation zu provozieren? In der *Metro-analyse* Allenovs ist also das Grab sinnhaft, in der von Smirov-Greč die Krippe als ausgeschüttete Frucht des weiblichen Leibs.

Beide Essays operieren implizit mit einem Konzept von Tiefenpsychologie, das die Frage nach dem Rückbezug auf die Tiefenpsychologie Freuds und Jungs stellt. Interessanterweise spielt in Freuds Werk der Topos der Tunnelfahrt, der künstlerisch immer wieder stark mit seiner Lehre assoziiert wurde¹⁰, kaum eine Rolle. Mit der Metro als Phänomen haben weder Freud noch Jung sich näher auseinandergesetzt. Der einzige Tunneltraum der *Traumdeutung* erscheint erst nachgetragen in der Auflage von 1911 und ist eine Selbstanalyse von Freuds Schüler Otto Rank, die Freud vier Seiten lang zitiert (Freud II, 380-384). Die Tunnelfahrt ist für Rank Folge eines sogenannten "Zahnreiztraums", der wiederum das Geburtstrauma der weiblichen Schwangerschaft mitwünscht. Zahnreiz-träume entstehen deshalb aus erwünschter Angst vor der Schwangerschaft und gelten Freud so, wie Rank, der sich dabei ausdrücklich auf eine Untersuchung Jungs

stützt, anmerkt, als neurotischer "Onanieersatz" (ebd. 381). Die Tunnelepisode selbst deutet sich Rank nur sehr vorsichtig. Erstaunlich ist die Karriere dieses kleinen Beispiels, das allem Anschein nach selbst auf der Psychoanalyse gegenüber skeptische bleibende Geister tiefen Eindruck gemacht hat, bzw. sie gerade in diesem speziellen Falle einer Assoziation überzeugte. Das mag auch Freud vorausgeahnt haben, indem er hier die Übereinstimmung dreier, schon 1911 tief divergierender Schulen der Analyse, an gerade diesem Beispiel herausarbeitete, das so nachgerade als ein Wunsch[t]raum der Psychoanalyse von sich selbst erscheint.

[...] auf den Sinn des zweiten Traumteiles, der über die Wortbrücken: Zahn-(ziehen-Zug; reißen-reisen) den allem Anschein nach unter Schwierigkeiten vollzogenen Übergang des Träumers von der Masturbation zum Geschlechtsverkehr (Tunnel, durch den die Züge in verschiedenen Richtungen hinein- und herausfahren) sowie die Gefahren desselben (Schwangerschaft; Überzieher [S.198]) darstellt. (ebd. 383)

Der Analyseansatz der Texte von Allenov und Smirnov-Greč findet übrigens weitere Unterstützung durch Freuds Verschiebungstheorie. So ist es auf der Signifikantenebene naheliegend, daß die "Metropolitén" als Erscheinung der offiziellen Kirche, des Metropoliten also, geträumt wird. Dabei spielt auch die kulturhistorisch latente und standardisierte Argumentation der inoffiziellen, *unteren* Kirche mit hinein, die den institutionalisierten Metropoliten (als Metonymie für die offizielle Kirche und also den orthodoxen Staat) als "Ausgeburt der Unterwelt/der Hölle", "Wurm", "Satan", "Teufelswolf", "Höllenhund" usw. brandmarkt.¹¹ Kaganovič¹²/Lenin wird als ein derartiger Metropolit geträumt und folglich die Metro ("im. Kaganoviča/Lenina") als seine Kathedrale. Doch schon Stalin hat die Konkurrenz dieser doppelten (ober- und unterirdischen) Gottheit entschärft; er rehabilitierte den *echten* Metropoliten und ließ ihn den zweiten (während des Weltkriegs eröffneten) Bauabschnitt der Metropolitén hinaus zur "nemeckaja sloboda" *weihen*.

2. Katabasis und ihre Codes:

Die Reise in die Unterwelt und die Reise ins Unterbewußte

Hadesgang und Höllenfahrt sind in der abendländischen Literatur Stoffe von ganz zentraler Bedeutung, an denen sich die Loslösung des literarischen Kunstwerks vom Mythos generiert (Rohde 1898, 98 - 130 und Rohde 1902). Stoffe dieser Art schließen immer Darstellungen der Topographie von Unterwelt, Höhle, Labyrinth ein. Darstellung, d.h. die bildliche und klangliche Evokation wie die Beschreibung der unterirdischen Welt wurden von Anfang an als Mittel zur

Wiedergabe einer innerseelischen Beschaffenheit des epischen Helden mitgedeutet, der diese schwierigste aller Fahrten zu unternehmen wagte.

Auf der pragmatischen Textebene entwickelt sich ein solches Paradigma meistens dadurch, daß die Unterwelt dem Besucher selbst Auskunft über seine Psyche erteilt. Diese Auskunft kann entweder als eine Antwort auf Fragen des Besuchers an eine als Orakel fungierende Figur in der Unterwelt auftreten (Odyssee XI, Aeneis VI) oder sie begreift sich auch in der parabelhaften Lesung der Topographie des Höhlennetzes der Unterwelt selber (Dantes neun Kreise, Miltons Unterwelt als Parlament). In beiden Fällen ist das Verhältnis von Frage und Antwort selbst unhinterfragt - d.h. die Positionen von Analysand und Analytiker sind zwar unwandelbar festgeschrieben - die Analyse und deren Ergebnis werden aber vom Standpunkt des Analysanden aus wiedergegeben. Dazu erschöpft sich die Kongruenz von Geschlossenheit und Unaustauschbarkeit im System des Hades und der Psyche, die das *Verstecken* des Signifikanten, wie es Lacan in seiner Poe-Analyse als unterbewußte Konditionierung beschrieben hat (Lacan I, bes. 64f), unmöglich erscheinen läßt. Die epischen Unterweltfahrer sind, nachdem sie das schwerste Abenteuer, den Abstieg in den Hades, bestanden haben, keineswegs ihrer irdischen, vor allem ethischen Verpflichtung oder schicksalhaften Sendung zugunsten eines reflektierenden, mantischen oder prophetischen Daseins enthoben.

Im Gegensatz zu den epischen entwickelten die satirischen Texte zur Unterweltfahrt von allem Anfang an die These einer notwendigen Inkongruenz von Unterwelt und Psyche. Im Falle der Alten Komödie bei Aristophanes¹³ ist diese Inkongruenz noch nicht auf der Ebene der Topographie markiert, sondern äußert sich nur in der Inkompatibilität der Zeichen- und Kommunikationssysteme (dem der Frösche und der wettstreitenden Dichter Aischylos und Euripides). Spätere Autoren (Lukian, Petron, Rabelais, Pope) legen im Sinne der menippeischen Tradition vor allem Wert auf die Idee einer topographisch zwar nicht analysierbaren, labyrinthischen und gläsernen, tückischen, trotzdem aber banal irdischen Architektur der Unterwelt, in der die eigentliche Psyche sich versteckt hält oder von der Banalität des toten Körpers (klappernde Skelette usw.) Hohn gestraft wird.

Dante ist der erste epische Held/Autor, der die Unterwelt nicht nur unterwegs auf einer Reise einmal besucht (für den antiken Helden war die Unterwelt nur ein gefährlicher Abstecher), sondern der sie systematisch bereist. Er ist Fußgänger. Das Wegnetz seiner Unterwelt besteht aus wendelartig an den Mauern eines riesigen Trichterrohres entlanglaufenden Fußpfaden. Die qualitative Beschaffenheit dieser Pfade selbst ändert sich im Laufe des Vordringens in tiefere Regionen immer wieder.

Dantes Unterwelt breitet sich nicht horizontal aus, sie führt vertikal zu einem jenseitigen Ausgang, der Wiedergewinn des Kosmos ist. Sie situiert sich an einer Schwelle zwischen physisch existierender Welt und einer jenseitigen Architektur

der Psyche. Dantes letztes Ziel ist die Rückkehr in den realen Raum, das Erwachen aus dem Traum, "a riveder le stelle". Beschreibungen solcher im Sinne Jungs archetypischer Architektur finden sich noch weit bis ins Barock. Athanasius Kirchers berühmter *Mundus subterraneus* versucht das psychische Innenleben der Erde selbst aus den psychischen Exkrementen der Naturerscheinungen "seelenexperimentell" herauszulesen. Der Mundus ist ein von vielerlei Mund- und Afteröffnungen aufgebrochener Körper. Wichtig ist jedoch, daß auch bei A. Kircher die unterirdische Welt die Architektur der Natur und keinesfalls Artefakt ist. Bewegung im Erdinneren jedoch ist bei Kircher durch Materie bedingt; Magnetismus und chemische Materialität von Abstoßung und Anziehung stehen im Mittelpunkt der Unterweltsreise. Das Reiseziel, die Bewunderung der Materie des Erdinneren (Edelsteine, chem. Lösungen, Wunderwaffen, granitene Dome) und die Methode der Fortbewegung fallen zusammen. Der Analytiker ist mit dem Analysanden verschmolzen, ohne allerdings angesichts der wunderbaren materialen Stoffe, den Blick dem imateriellen Seelenkosmos zuwenden zu können; letzteres wird in der Satire von den Bewohnern der Unterwelt übrigens durchweg scharf kritisiert (siehe Grimmelshausen, *Simplicius Simplicissimus* V, 10-17).

Frühe architektonische Utopien entwickelten ihre Stadt als das Ebenbild der Psyche immer nur oberirdisch (Morus, Campanellas *Sonnenstaat*) - eine Eigenart, die alle "avantgardistischen" Utopien beibehielten. So wurden die antiavantgardistischen Strömungen geradezu in den Untergrund getrieben. Die Expansion der Städte in die selbstgeschaffene Unterwelt setzte erst zu Anfang des 19. Jahrhundert ein. Sie war von allem Anfang an nicht utopisch, sondern regressiv und im Ergebnis bald total. Einer der wichtigsten "antiutopischen" Romane des 19. Jahrhunderts berichtet davon, Victor Hugos *Les Misérables* (V, 2). Er enthält einen eingeschobenen Roman-Essay über Geschichte und Topographie des Pariser Untergrundes - des Kanalisationsnetzes. Schon Hugo bringt das unterirdische *Réseau* in Verbindung mit dem Höllen-Mythos. Das Netzwerk der Gänge bezwingt der Held Jean durch Ortskenntnis und mit Hilfe seiner "Tochter" Cosette (wie einst Theseus das kretische Labyrinth mit Hilfe des Ariadnefadens). Das Opfer der Frau erlaubt es ihm, seinen, ihm überlegenen Gegnern unterbewußt zuvorzukommen. Das Kanalisationslabyrinth ist bei Hugo imaginiert als das Körperinnere des Leviathan, der wiederum als negative, subterrestrische (antipodische) Urmutter fungiert: *L'Intestin de Léviathan*.

Le sous-sol de Paris, si l'oeil pouvait en pénétrer la surface, présenterait l'aspect d'un madrépore colossal. Une éponge n'a guère plus de pertuis et de couloirs que la motte de terre de six lieues de tour sur laquelle repose l'antique grande ville. Sans parler des catacombes, qui sont une cave à part, sans parler de l'inextricable treillis des conduits de gaz, sans compter le vaste système turbulaire de la distribution d'eau vive qui aboutit aux bornes-fontaines, les égouts à eux seuls font sous les deux rives un prodigieux réseau ténébreux; labyrinthe qui

a pour fil sa pente. (Hugo 1979 III, 287)

Bei Hugo steht bereits die Idee im Mittelpunkt, daß die Höhlengänge der Großstadt nicht nur sanitäre Notwendigkeit sind, sondern vom Menschen als Erbauer selbst er- und verstellte Wunsch-Erfüllung (298). Hugo knüpft dabei an die Technik des quasi kultischen Schauders der Verließszenen der Romane der Walpole-Tradition an. Das Labyrinth verleiht auch der Großstadt einen sakralen Untergrund, der mit dem Kult der Dunkelheit und des prophetischen Traums in unmittelbarem Zusammenhang steht. Das tiefgründende Unterbewußte wird analog gesetzt dem bewußt tiefgeschürften Untergrund. Der Eindringling wird konfrontiert mit der sehenden Blindheit in Verbindung mit dem Gefühl von himmlischer Gabe (304f). Die Großstadt errichtet sich ihr kretisches Labyrinth, das den Fremden in die Kanäle der Verdauungsorgane und des Unterbewußten der Metropole zwingt. Jeder Bewohner der Metropolis, abgesehen von den Initiierten, die das Labyrinth errichteten und unterhalten, ist ein Fremder. Die Reise durchs nächtliche Labyrinth wiederholt die Prüfung des mythischen bzw. epischen Helden. Dieser ist sich selbst ein Fremder und doch sich selber Führer. Der Gang durch die Unterwelt zwingt ihn in die Wiederholung des fötalen Traumas. Er wird ein zweitesmal geboren, als ein sich selbst Fremder.

3. Beispielmateriale:

Die Erfindung und das Bedürfnis nach der Metro in der Literatur

Die Labyrinth der Kanalisation werden nach und nach (im literarischen Bewußtsein¹⁴) durch diejenigen der Metro ersetzt. Wo die Fäkalien reisten, bewegen sich bald die Massen. Die ersten unterirdischen Zugstrecken wurden bereits kurz nach der Fertigstellung von Hugos *Misérables* projektiert und teilweise (London) auch errichtet. Ab der Jahrhundertwende setzte sich in verschiedenen Städten die Idee des Metrobaus durch. Keine dieser Linien war jedoch durchweg unterirdisch errichtet, nicht einmal in Hugos Paris, wo die Platzverhältnisse äußerst beengt waren; vielmehr waren die meisten Linien oberirdisch errichtet und meist auf Stahlträgerbau gesetzt (New York, Chicago, Berlin, Wien)¹⁵. Erst in den Jahren des ersten Weltkriegs entwickelten Stadtverwaltungen den Plan einer vollständigen Untertunnelung von Metropolen, um Sicherheit und Infrastruktur auch wähen Belagerung und Luftbombardement aufrechterhalten zu können. Der erste Weltkrieg war ein Krieg der Gräben und führte dementsprechend auch die Stadt- oder Trambahn in die Grube. Gumiliev's *Zabludivšijsja tramvaj* führt nicht nur in die Tiefenwelt eines Alptraums und zur Wunsch-erfüllung eines letzten heroischen Ritts, sondern sie führt zu einer letzten, bereits unterirdischen Station, wo der "vagonovožatyj" ohne Aufforderung den Wagen anhält: Es ist der Eingang zur Unterwelt¹⁶. Es ist aber auch die große Umsteige-

station zwischen oberirdischem und unterirdischem Verkehr, Berlin Bahnhof Zoologischer Garten. Menschen und Schatten stehen einander sprachlos am Abgang gegenüber, wo sie von den wilden Tieren als Hütern (Kerberoi) der Unterwelt bewacht werden (Rohde 1898 I, 304f). Besonders aber scheint Gumilev den Ersten Gesang des Danteschen *Inferno* im Augo zu haben, wo Dante von einem Löwen, einem Wolf und anderen Tieren in die Hölle, in die Arme des Führers Vergil hinabgejagt wird.

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет. (Gumilev 1988, 332)¹⁷

Auf dem unterirdischen Bahnsteig werden die Menschen umgeladen. Dem epischen Held dämmert nun, auf welcher Seite des vergitterten Ausgangs sich das Gehege wirklich befindet. Er ist im Pulk der Aus-Getriebenen der Gefangene. Die bulligen Horden sind tumbe Herden geworden, die in den Zoo getrieben werden, von dem wir aus Brecht und Döblins *Berlin Alexanderplatz* wissen, was er eigentlich meint: Das große minoische Labyrinth, Chicagos Schlachthaus.

Gumilev denkt in der Untergrundmethapher den Schritt in die Emigration voraus, d.h. die Vertreibung des Ödipus aus der Gemeinschaft der Polis. Šklovskijs kleiner Roman *Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi* spielt bereits in der Welt der Vertriebenen. Šklovskij vermeidet - im Gegensatz zu Gumilev - ganz programmatisch nicht nur den Diskurs über die Liebe, sondern auch den über den Tod. So wird die Hadesschwelle des Zoo-Topos demonstrativ nicht erwähnt. Die Diskurspartner fahren ausdrücklich nur mit der Stadtbahn und erwähnen selbst die Existenz der Metro mit keinem Wort. Sogar der produktive Ėrenburg, der immer genau die ideelle Mitte des Systems der Emigration zu treffen scheint, berichtet in seine umfangreichen Berlinerinnerungen über die Metro nur hinsichtlich des oberirdischen Bahnhofs "Gleisdreieck". Auch in Pasternaks gleichnamigem Gedicht von 1923 betritt der Beobachter den Raum der Metro nicht. Er beobachtet sie lediglich von oben, durch Gitter (!). Sie entflieht ihm auf den Schwadenflügeln der Psyche; interessant ist allerdings, daß die Metro wie Gumilevs Straßenbahn generell fliegt ("letit").

В руках у крыш, у труб, у недотрог
Не сумерки - карандаши для грима.
Туда из мрака вырвавшись, метро
Комком гримас летит на крыльях дыма. (Pasternak I, 535)

Emigranten benutzen keine Massenverkehrsmittel, und sie gehen nicht "in den Untergrund", schon gar nicht in den einer fremden Kultur. Nun waren nicht alle Emigranten Surrealisten, aber doch alle Surrealisten Emigranten. Sie boykottierten

die Subrealität der (Pariser) Metro und flohen in die Surrealität der paranoiden Welt des Traums. In seiner *Geschichte der tragbaren Literatur: Dada aus dem Koffer* hat der katalanische Schriftsteller Enrique Vila-Matas den Gedanken entwickelt, die Surrealisten (zu denen wir mit ihm großzügig auch Belyj und Poplavskij zählen - er läßt sie sich "Shandies" nennen) wären (bereits der Metro überdrüssig) mit dem Unterseeboot zum Bahnhof Zoo gereist (Vila-Matas 1988, 95f; 102). Die Ausnahme von der Regel markiert Richard Weiners Roman *Hra doopravdy*, der mit einer nächtlichen Fahrt in der Pariser Metro zwischen den Stationen La Trinité und Lamarck einsetzt. Dem Erzähler setzt sich im leeren (sic!) Wagen ein Verfolger gegenüber, der ihn als unterirdischer Antagonist innerlich zu lesen versteht.

Bei jedem Halt beugte er sich vor und las den Namen der Haltestelle, den er übrigens auswendig wußte. Das gab er mir zu erkennen, ohne daß ich noch sagen könnte, wie. Er las die Namen der Haltestellen, meinte aber mich. Nach St. Georges kommt Pigalle. (Weiner, 8)

Ein allem Anschein nach unter Verfolgungswahn leidender Erzähler glaubt im Untergrund gelesen zu werden, von jemandem, der nicht die nur die Namen der Stationen des Untergrunds von Paris, sondern auch des Unterbewußten des Erzählers zu entziffern, ja zu steuern versteht. Alles was der Erzähler von seinem Leser befürchtet, trifft denn auch mit jener Notwendigkeit ein, mit der eine Metrostation auf die andere folgt. In der Metro wie im Alptraum ist der Verfolgte der Verfolger des Verfolgers, der Erzähler der Leser des Lesers; dafür dient Weiner die Metro, das Namensnetz der Abfolge ihrer Stationen, als Parabel, die darüberhinaus im folgenden Text keine Rolle mehr spielt.

In Nabokovs Berliner und Pariser Texten spielt die Metro thematisch keinerlei Rolle, während Straßenbahn und Autobusse immer wieder im Zentrum ganzer Erzählpartien stehen (*Putevoditel po Berlino*, die Doppeldeckerbusfahrt in *Mašen'ka*, die Stadtbahn in *Dar*). Nabokov hat der "Tramvaj", dem "Avtobus" im ungeliebten Berlin Gedichte zugedacht, nicht der Metro (Nabokov 1979, 84; 120). Nabokovs Jenseits, selbst seine Hölle sind entsprechend durchsichtige, von gleißendem Licht aus- und verstrahlte Gebilde, für die die unterirdische Welt ohne Bedeutung ist. Nabokovs Höllenlicht dient der Blendung des Blinden (etwa Krečmar alias Albinus, des epischen Helden der *Kamera obskura*). Dagegen enthält Chodasevičs meisterhafte *Evropejskaja noč'* ein Metrogedicht. *Pod zemlej* (Chodasevič 1989, 165f) präsentiert im ersten Teil das Bild eines unterirdischen Bahnsteigs, an dem ein Metrozug einfährt, die Türen öffnet. Einzelne Personen (die Chodasevič nur als Anteile von Massen definiert: "Zachodjat škol'niki, soldaty, / Rabočij v bluze goluboj -") werden von einem "starik" beobachtet. Nachdem er in der dunklen Metrostation an die Wand gedrückt gewartet hat, steigt er im zweiten Teil über die Treppe ans Tageslicht hinauf. Zu beachten ist,

daß der Aufstieg über einige Stufen praktisch nur eine Etage nach oben führt; es gibt weder unterirdische Gänge noch Rolltreppen oder Zwischengeschosse, bzw. Eingangshallen oder -tore. Selbst das Halbdunkel auf dem unterirdischen Bahnsteig ist kein basilikales, strahlendes Kerzenlicht, sondern der stark gedämpfte Einfall des oberirdischen Lichts in die platonische Höhle.

И вот, из полутмы глубокой
Старик сугулый, но высокий,
В таком почтенном сюртуке,
В когда-то модном котелке,
Идет по лестнице широкой,
Как тень Аида - в белый свет,
В берлинский день, в блестящий бред. (ebd.)

Eindeutig werden hier Metro mit Hades parallelgesetzt. In den Hades dringt ein Greis ein, der noch die Zeiten gesehen hat, da man noch nicht so ohne weiteres zur Unterwelt hinabzusteigen pflegte. Die Unterwelt ist die Hölle, der aus ihr zurückkehrende ein Schatten wird aus der Hölle ausgestoßen (russ. "ad"; mitevoziert wird hier vom humanistisch gebildeten Chodasevič auch die griechische Entsprechung: "Ais"). Doch ist er gleich seelig wie die in die Gruft, unter die schwere Steinplatte des Mausoleums zusammen mit ihrem Radames hinabsteigende Aida ("O terr'addio/ addio valle di pianti.../a noi si schiude il ciel/ e l'alme erranti volano al raggio dell'eterno di."). Die Höllenszenerie entspricht dem Bühnenbild einer Aidainszenierung, 4. Akt, das ganz auf die "Jesserertreppe" reduziert ist¹⁸. Der Schatten steigt lautlos, unbemerkt wieder in die Unterwelt hinab, während der Körper, der ihn wirft, in den gleißend hellen Tag hinaufsteigt. In Chodasevičs Gedicht ist die Unterwelt von fast totaler Stille gekennzeichnet; sie ist von surrealer, stummfilmhafter Taubheit; erst das letzte Wort des Gedichts ("stučit") bringt einen (tauben) Ton in das Gedicht: Es ist das Aufschlagen des Stocks auf dem Straßenpflaster in der Sonnenhelle der Oberfläche. Erst die Sonne nämlich macht dieses Aufschlagen hörbar.

Nicht nur Emigranten wurden mit der Metro konfrontiert; auch reisende Sowjetbürger begegneten dem Phänomen im kapitalistischen Ausland. So erwähnt Majakovskij in seinen New-York-Arbeiten mehrmals die Untergrundbahn. Im Gedicht *Brodvaj* vom August 1925 bringt er die "sobvej" und "élevejter", womit er die Termini für Subway und Hochbahn demonstrativ nicht russifiziert, in Zusammenhang mit der alle Ebenen durchdringenden, *kapitalen* Kühle der amerikanischen Lebenswelt. Verfolgt man jedoch die Reimverbindungen, entsteht auch eine Anspielung auf die gewichtslosen Schattenkörper, die die Unterwelt bevölkern. Jenseitiges Licht erscheint als elektrischer Wind, der die willenlosen Schatten wieder in Rauch auflöst.

Работа окончена./ Тело обвей
 в сплошной/ электрический ветер.
 Хочешь под землю - / бери собвей,
 на небо - / бери элевайтер.
 Вагоны/ едут/ и дымам под рост,
 и в пятках/ домовых/ трутся,
 и вынесут/ хвост/ на Бруклинский мост,
 и спрячут/ в норы/ под Гудсон. (Majakovskij IV, 358)

In seinen Reiseskizzen (*Мое открытие Америки*) geht Majakovskij noch genauer auf die "sobvej" ein. Sie führt dort zu jenem prächtigen Endbahnhof, der selbst Nachbildung des Himmels ist, und darüberhinaus die Moskauer Nachbildungen bereits präfiguriert. Dabei besitzt die Unterwelt selbst drei Ebenen, auf denen in unterschiedlicher Geschwindigkeit befördert wird.

"Приехали.

Над нами яруси станционных помещений, под салами - этажи служб, вокруг - необозримое железо дорог, а под нами еще подземное трехэтажные собвея. [...]

Тот же лифт одпустит вас к подземке (собвей), берите экспресс, который рвет версты почище поезда. Слезаете вы в нужном вам доме. Лифт завинчивает вас в нужный этаж без всяких выводов на улицу. Та же дорога выверит вас обратно на вокзал, под потолок-небо пенсильванского вокзала, под голубое небо, по которому уже горят Медведицы, Козерог и прочая астрономия." (Majakovskij IV, 430f)

Ein weiteres Gedicht Majakovskijs, das bereits einige Monate vor seinem New-York-Aufenthalt entstand, gehört in diesen Konnex. *Nemnožko utopii pro to, kak pojdet Metroška* (Majakovskij IV, 192f) berichtet von der (Eröffnungs-)Fahrt einer Trambahnunterfahung des Moskvafluß. Wobei die Utopie sich natürlich auf den Plan einer vollständigen Untertunnelung der Stadt richtet. Das Verkehrsmittel Metro werde sich "ohne jegliche Schatten" bald verwirklichen und läßt die Massen zusammenströmen (*Čerez god/bez vsjakoј teni/ prite/ v metropolitene*", ebd.) Wie durch eine Beschwörung sollen die Unterirdischen von der Schattenwelt der Großstadt ferngehalten werden. Das Tunnel unter der Moskva erscheint als Eingeweide eines Körpers (*"Èto/ ulic potrocha"*, ebd.). Das streng autobiographische Ich des Gedichts verzichtet auf die Kraftgeste des Futuristen, das Bekenntnis zur Technisierung des (Oberflächen-)Verkehrs (*"Ja/ katatsja ne choču./ ja/ ne verju lichaču."*, ebd.). Einzig an der revolutionären Geste, daß der Massenverkehr umsonst zu sein habe, wird festgehalten (*"Za proezd cena kusaetsja."*, ebd.). Umso mehr Wert wird auf den organischen Seinszustand in der Tunnelwelt gelegt. Maulwurf und Hase beobachten und folgen ihrer neuen Gefährtin, der Metroška. Und sogar aus dem Fluß grüßen Karausche und Quappe

herüber. Zwei der unterirdischen Welt bereits signifikant teilhaftige Wesen (die Allegorien von Schatten und Erdreich, ev. als Proserpina und Pluto) begleiten das Sprecher-Ich auf seiner Fahrt durch die Unterwelt.

"Я/ полезу/ с Танею
в метрополитанию.
Это/ нонече/ не в плане -
в тучи/ лезть/ на ероплане.
Я/ с милёнком Семкою
прокачусь подзёмкою." (Majakovskij IV, 192f)

Majakovskij präsentiert sich noch als avantgardistischer Vorreiter auf der Metro; er eröffnet sie, er dringt in sie ein (in "Tanja" als "ten" und weiblichen Subtext der Metropole) mit den Mitteln der Verfremdung, die hier den Fliegerhelden vom Himmel in die Erde eindringen lassen. Er fordert das Kollektiv auf, den Pionieren nachzufolgen. Nicht "čerez god", aber doch anfangs der dreißiger Jahre reifte in Stalin der Plan zum Bau einer Untergrundbahn in Moskau. Der Entschluß dürfte nicht nur mit Verteidigungsplanungen in Zusammenhang gestanden sein (wenngleich sich die Metro im 2. Weltkrieg als "Mutter Moskaus" [Stalin] bewährte; "zwischen Juni und Dezember 1942 kamen hier, so wird erzählt, 213 Kinder zur Welt" [Schlögel 1984, 179]). Als Bauidee stand er im Dienst einer welthistorischen Notwendigkeit, die den auf Fortbewegung sinnenden Weltgeist am Werke sah¹⁹; diesmal nicht mehr zu Pferde, sondern in der Metrostation unter der Mjasnickaja (Ulica Kirova), die Stalin während des Kriegs als oberstes Heereskommando nutzte. Stalins Metro brauchte nicht mehr durch Konkurrenz oder Utopie begründet werden, wie bei Majakovskij, der den Revolutionär/Milizionär, ja sogar den Heldenflieger noch in Zusammenhang mit der heroischen Unterweltsfahrt bringen mußte. In den 20er Jahren war die Katakombenidee des Gräbendenkens aus dem ersten Weltkrieg schon tief abgesunken. In der Unterhaltungskultur (Brechts *Dreigroschenoper*, Langs *Metropolis* und *M - Eine Stadt sucht einen Mörder*) wurde offen mit der Idee einer vom öffentlichen Verkehr bereits wieder verlassenen katakombischen Subwelt der Metropole gespielt. Darüberhinaus kehrte in den 30er Jahren die Katakombenidee quasi zu sich selbst zurück, als Mussolini begann, unter seinen Prachtachsen auch "seine" Metro zu planen. Letztere war übrigens das einzige Metrokonzept aus dem Geiste einer avantgardistischen Stadtplanung - die klassische Avantgarde hat ja den Massenverkehr ebensowenig wie das unterirdische Bauen in ihren Planungen niemals berücksichtigt²⁰.

So war Stalin gezwungen, seine Metro von allem Anfang an ohne "avantgardistische" Sinngebung zu planen; im Gegenteil, es mußte versucht werden dem Projekt einen geschichtlichen Sinn zu verleihen, der in notwendiger Dialektik über eine metaphysische Zwischenstufe wieder zur (nationalen) Religion/zum Natio-

nalmythos wurde. Dafür war es notwendig, auf bereits vorhandene Teile von kollektiver Mythologie rekurren zu können. Der Metrobau war nie mit einer Einzelleistung, einer Vorreiterschaft in Verbindung zu bringen, sondern immer nur mit einem kollektiven Erleben. Im November 1931 begannen in Moskau die Arbeiten und bereits am 15. Mai 1935 konnte die erste Linie dem öffentlichen Verkehr übergeben werden. Die Geschichte des Metrobaus ist eine unübertroffen gedrängte Aufeinanderfolge von sozialistischen Heldentaten: Geradezu groteske Spannen der kollektiven Planübererfüllung, der freiwilligen Arbeitsleistung Tausender, qualitative und quantitative Bauleistung zu Kriegszeiten und später während Brežnevs Stagnationszeiten. Niemals aber ist mit dem Metrobau eine aus dem Kollektiv herausstechende Einzelleistung verbunden, wie sie für die Helden gestalten der Prosa des SozRealismus so typisch ist²¹. Als Beispiel dazu sei im Anschluß an Stepan Ščipačevs Gedicht "Metrostroevcy" zitiert.

Слепит глаза.
 Рубаха льнет к спине.
 Лебедчикулыбается весне
 Он крепко руку на рычаг клдет
 И по-казахски песенку поет,
 Поет и песенку ему любя.
 Она чуть слышно бродит на губах.
 Поется в ней о том, как прежде жил...
 Он песенку наверно сам сложил. [...]
 С дистанции выходят три девчонки;
 Одна из них бетонщик-бригадир.
 Весной и юностью высокий бродит мир.
 В ручье у камня щепка проплыла. (Lirika 1977, 417)

Der Metrobauarbeiter ist, wie der Plural des Gedichtstitels andeutet, selber Allegorie; er singt *sein* fröhliches Lied, das weniger die Heimat, als eine verlassenen Lebenswelt bewahrt; es ersetzt in der harten Berührung, dem Eingriff in die Erde die sublimierte Frau. Schließlich stellen sich die "tri devčonki" als Teil der Baustelle heraus; sie verlassen das Lied und werden Mitglieder des Kollektivs: Die totale Heimat wird auf der Metrobaustelle zur Realität. Das Lied wird zur Bauvorlage einer neuen, phallisch pulsierenden und sich im Frühling verströmenden Welt. Damit nicht genug endet das Gedicht in einer von der Allegorie des Phallus (dem "aéroplan") überstrahlten Apotheose der Vereinigung. Noch Majakovskij hatte den Flugzeugkörper noch verfremdet als "eroplan" bloß angedeutet". Schließlich werden die "Metrostroevcy", nachdem sie die Mutter Erde in Besitz *genommen* haben, zu den kollektiven Hausherrn von Himmel und Erde.

Над городом летит аэроплан.
 Лебедчик в синь, пришутившись, глядит;
 Смеются тро девчонк впереди...

Все четверо по улице прошли -
Хозяева и неба и земли. (Lirika 1977, 417)

Die Moskauer (und späterhin in der gesamten Sowjetunion nachgebaute Variante der) Metro unterschied sich von allem Anfang an durch folgende Kennzeichen von allen anderen Untergrundbahnen der Welt.

- Die gesamte Streckenführung war ohne Ausnahme unterirdisch. Kein Tunnel "berührte" je das Tageslicht (etwa durch Lüftungsschächte oder Gitter, die Licht einfallen lassen oder durch Galeriebauweise). Die Stationen lagen in bis dahin nichtereichter, bzw. nach offizieller Darstellung "unerreichbarer" Tiefe von 30 - 50 m²². Als Begründung werden dafür die komplizierten Bodenverhältnisse und die Flußunterfahrung genannt. Es spielt jedoch auch die Vorstellung von Moskau als einer bereits tief unterkellerten, historisch in zahlreichen Schichten sedimentierten (Kult-)Stätte eine Rolle. Diese "vorhandene" Bausubstanz ist als solche nekropolisch und von nationalem Wert; sie darf keinesfalls verletzt werden.

- Die Bauweise der Stationen, ihre "ungewöhnliche Weiträumigkeit", ihre "prunkvolle Ausstattung" mit Kunst und "üppiger, verschwenderischer Beleuchtung" usw. (Havers, 177; 180)

- Die Zugänge zur Metro präsentieren sich im Gewand kultischer, selbstzweckhafter Bauten, die einmal abgesehen vom "M" und manchmal der Aufschrift "Metro, im. Kaganoviča", jeden Hinweis auf ihre Bestimmung vermissen lassen. Die gewählten Bauformen wie Triumphbogen ("Stalinskaja" heute "Semenovskaja"; "Smolenskaja"), Parktor ("Dvorez sovetov" heute "Kropotkinskaja"), klassizistische Kirche ("Komsomol'skaja"), Elefantenhaus ("Élektrozavodskaja"), Fabriktor ("Zavod im. Stalina" heute "Avtozavodskaja"), Gymnaseion ("Dinamo") oder Stadtpalais ("Arbatskaja"; "Belorusskaja" und ähnlich fast alle Stationen der "Kol'co"-Linie) schließen per definitionem die Zweckmäßigkeit von Kellern oder Krypten aus. Die Metro wirkt oberflächlich nicht nur verbrämt, sondern wirklich versteckt - dabei ist das Bauprogramm paradoxaler Täuschungsversuch (dazu die Abbildungen und das inhärente Abbildungsprogramm in Metro 1953).

- Fast alle Hinweise zur Orientierung im Untergrund wie auch Werbung (oder "Parolen") fehlten - es gab weder Streckenpläne noch Stationsbeschreibungen, Wegweiser usw., vor allem aber keine Uhren, lediglich Leuchtschilder die die Zugendstation angaben. Dies unterstrich den sakralen Charakter des Raums²³. Erst viel später wurden Schemapläne in den Wagen angebracht, teilweise auch Parolen, die heute durch meist noch ungenutzte Werbeflächen ersetzt sind, auf den Bahnsteigen beleuchtete Hinweisschilder und schließlich die modernen Digitaluhren mit Zugfolgeanzeiger.

4. Hadesfahrt als Massenverkehr

Im Sinne von Elias Canetti, dem Pionier der Anwendung von Psychoanalyse auf individualkünstlerische und kollektive Produktion, lassen sich "Massensymbole" wie folgt definieren: "Die Massensymbole dagegen sind selbst nie Menschen und werden als Masse nur *empfunden*." (Canetti 1980, 82) Canetti erblickt im historischen Prozeß auch "Massensymbole der Nationen", wobei die Nationen "so angesehen werden, als wären sie *Religionen*." (ebd., 185f) Wenn das Massensymbol der Holländer das dem Meer abgewonnene Land ist, das der Franzosen die Revolution, so könne man fortspinnend sagen, daß die Metro als das "Massensymbol" der Sowjetunion generell, nicht nur der Stalinzeit, bezeichnet werden muß.

Das in der Sowjetunion am deutlichsten *verdrängte* Kapitel Freudscher Kulturforschung ist seine Massentheorie²⁴, die er 1921 im Essay *Massenpsychologie und Ich-Analyse* darstellte und auf die er späterhin mehrfach zurückgegriffen hat. Sie wurde auch zum Ausgangspunkt einer umfangreichen Philosophie über den Massenbegriff, wie sie nach dem Zusammenbruch des 1. Weltkriegs gerade in den "habsburgisch"-katholischen Ländern zu blühen begann (Broch, Canetti, Doderer, Ortega), nach dem Zweiten Weltkrieg aber - durchaus verständlicherweise - *tabuisiert* wurde. Freuds Ausgangspunkt ist eine fünfteilige Definition des Massenbegriffs. Bedingungen für Masse als solche sind hier a) Kontinuität in sich selbst, b) ein auf Anspruch und Leistung basierendes Verhältnis zwischen Teil und Ganzem, c) die potentielle Möglichkeit der Existenz einer zweiten, ev. rivalisierenden, Masse, d) gemeinsame Traditionen, Gebräuche und Einrichtungen und e) spezifisch organisierte Aufgabenteilung und -Zuweisung im Massenkörper.

Freuds eigentliche Entdeckung war aber, daß er als Massenenergie nicht mehr nur die dämonische, suggestive Bezugskraft auf ein Massenzentrum (den Führer usw.) anerkannte, sondern vom libidinös gesteuerten Selbstbezug der Masse überzeugt war. Die Masse bezieht sich über ein Vermittelndes/sie Bewegendes auf sich selbst. Der Massenkörper kann seine Identifikation nicht nur auf eine Person, sondern genausogut auf ein Symbol projizieren. Die Masse selbst besteht nicht mehr nur aus Körpern, sondern vielmehr aus Seelen. Sie ist religiös definiert; ja überhaupt nur die Seelen können Massenbildungen eingehen, während Körper (und ihr Funktionieren im biologischen System) immer Individuen bleiben. Freud sieht die Masse nicht als politische, sondern als libidinöse Ladung (im physik.-chem. Wortsinn).

Wir werden es also mit der Voraussetzung versuchen, daß Liebesbeziehungen (indifferent ausgedrückt: Gefühlsbindungen) auch das Wesen der Massenseele ausmachen.. Auf zwei flüchtige (sic!, A.S.) Gedanken stützen wir zunächst unsere Erwartungen. Erstens, daß die

Masse offenbar durch irgendeine Macht zusammengehalten wird. Welcher Macht könnte man aber diese Leistung eher zuschreiben als dem Eros, der alles in der Welt zusammenhält. Zweitens, daß man den Eindruck empfängt, wenn der Einzelne in der Masse seine Eigenart aufgibt und sich von den anderen suggerieren läßt, er tue es, weil ein Bedürfnis bei ihm besteht, eher im Einvernehmen mit ihnen als im Gegensatz zu ihnen zu sein, also vielleicht doch «ihnen zuliebe». (Freud IX, 86f)

Als Beispiele zweier verschieden organisierter Massenseelenkörper nennt Freud dann Heer und Kirche. Ersteres ("Eine solche primäre Masse" [Freud IX, 108]) ist erotisch auf eine Zentralpersönlichkeit (Vaterersatz) fixiert, im zweiten Fall (dem der "Hordenbildung") ist die Fixierung durch den Eros der Massenbildung selbst herbeigeführt.

Massenverkehr und Massenfortbewegungsmittel generieren eindeutig Massen der zweiten Ordnung. In der Masse funktioniert die Triebsublimierung als Forttrieb, als Massenbewegung, als Massenverkehr. Nirgendwo ist aber daraus eine derartig "kirchlich" institutionalisierte Form der Massenbewegung entwickelt worden wie in der Sowjetunion. Der Ort zur Massenfeier der Selbstidentifikation ist die Metro. Dort ist die Masse zu sich selbst gekommen, ohne allerdings in einen Stillstand des heerisch-kultischen Strammstehens eingefangen zu werden; dieses hierarchisch unbewegte, streng organisierte, militärische Massenerlebnis wird auf der Oberfläche geboten (Armee, 1. Mai, Sportveranstaltungen usw.). Nur im Untergrund ist es aufgebrochen als reine Bewegung, die sich kontinuierlich fortsetzt. Hordenmasse und Stillstand sind miteinander nicht vereinbar. Das Konzept der Metro war die Umwandlung der permanenten Revolution (der "Kultura 1" im Sinne Papernys) in einen Zustand der musealen Performanz des Revolutionsspektakels ("Kultura 2"); das Revolutionsspektakel spielt das erotisch konnotierte Verführen, Erobern (das Eindringen, Überfluten der Massen) der heimatlichen Erde nach; diese Performanz ist nur in Form eines dauerhaften *und* sich regelmäßig wiederholenden (kultischen) Fests zu erzielen (Freud IX, 122), noch dazu, wenn die Masse potentiell allumfassend ist²⁵. Wichtig ist die regelmäßige, aber immer möglichst kurze Teilnahme am Massenerlebnis, das so als etwas kostbares erscheint, an dem der einzelne nur sparsam partizipieren kann; d.h. ein Fest, für das allein der festliche Rahmen garantiert. Die Masse bemächtigt sich des einzelnen nicht durch den einmaligen mythologischen Akt der Überwältigung, nicht einmal durch Reduktion, sondern durch Repetition. Das Massenerlebnis wird organisiert als Massenverkehr. Die Massen verkehren phallisch, doch die Erde schonend, durch den Tunnel. Die Masse verkehrt aber nicht mit sich selbst (wie das noch der Entwurf G. LeBons - in Angst vor der Weltrevolution - fürchtete), sondern sie wird durch künstliche, künstlerisch verbräunte Bewegung in Verkehr gebracht.

Das Massenverkehrserlebnis ist immer ein *Versprechen*, ein Es-Leben auf

Kredit. Verkehr und Kunst werden als Versprechen versprochen. Der Versprecher, der Massenhypnotiseur ist durch einen kultischen, sublimierten und idealisierten Ort ersetzt, in den die Befriedigung einfließt: "*Das Objekt hat sich an die Stelle des Ichideals gesetzt.*" (Freud IX, 106)²⁶ Folgt man nun Smimov-Greč, so wird an Stelle des Ichideales überhaupt die Identifikation Kult der lebensspendenden Zeitersparnis, des durch den Sozialismus gespendeten Ewigen Lebens gesetzt. Die Moskauer Metro ist (zumindest laut Selbstbeschreibung) die schnellste der Welt. Der Prachtband *Moskovskij Metropolit* von 1953 rechnet das in seiner kurzen anonymen Einleitung sogar vor. Das "überzeugende" Ergebnis ist gewollt absurd, schon angesichts der wenigen vorhandenen Linien und der weit auseinanderliegenden Stationen. Trotzdem generiert es die eigentliche Sinnfunktion der Institution:

Метрополитен доставил массу удобств жителям Москвы. Достаточно привести весьма интересный и убедительный подсчет: Москвич, сменив трамвай на метрополитен, экономит в среднем в год двести сорок часов - полный рабочий месяц. Миллионы жители столицы значительно обогатили бюджет своего времени. (Metro 1953, o.S.)

Bei weiterer Lektüre wird allerdings deutlich, daß das Versprechen des verlängerten Lebensbudgets der einzig erhalten gebliebene Teil der Utopie des Kommunismus darstellt und nur als zukünftiges Versprechen fungiert (obwohl doch der Kommunismus von Lenin eingeführt wurde, noch bevor die zu seinem utopischen Auf-Scheinen nötige Apokalypse des Kapitalismus eingetreten war): "*Moskovskij metropolit stroitsja na veka. On budet služit i (sic!, A.S.) ljudjam kommunističeskogo obščestva*" (ebd.). Dies utopische Versprechen ist ganz wichtig für die hervorstechende Einzigartigkeit des ständig stattfindenden Kultus, dessen parabolische Grundlage immer ganz nah an der Groteske entlangfährt:

Dabei wäre vermutlich eine Entdeckung zu machen: daß Tempo, Pünktlichkeit und Rationalität der Metro nur das Janusgesicht einer anderen Zeit sind. Denn was in der rasenden Fahrt in der Metro an Zeit gewonnen wird, wird an anderer Stelle durch die Mühsal des Wartens, die unendliche Langsamkeit in der Organisierung des alltäglichen Lebens wieder verloren. (Schlögel, 176)

Ergänze: Was an Zeit während der Tunnelfahrt erspart wird, wird auch gewonnen für den Weg zur Masse, den Abstieg zur Masse im Sog der Kultteilnehmer auf die Rolltreppen, den Aufenthalt in der Masse auf den Bahnsteigen, der Spiegelung der Masse in der Architektur und Ornamentik der Basilika. Die Grotten sind gleichzeitig jene unheimlichen Höhlen, in denen die Massen der Schatten wenigstens ideell bis zur Vervollständigung des utopischen Projekts gelagert werden können - das Licht einer die Grotesken später einmal eröffnenden Renaissance.

ce ist im Bauwerk für die Zeit des versiegelten Überdauerns wenigstens als Imitation bereits mitimitiert: Die Schatten sind grell beleuchtet. Beide Massen-Perspektiven *eröffnet* in der Hauptsache auch das Gedicht Brechts "Inbesitznahme der großen Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft am 27. April 1935" aus dem dritten Teil ("Chroniken") der *Svendborger Gedichte*: Wie immer, wenn er in Argumentationsnot steckt, *verhandelt* Brecht die Panegyrik auf den Sozialismus.

Es waren da Tausende, die herumgingen
 Die riesigen Hallen besichtigend, und in den Zügen
 führen große Massen vorbei, die Gesichter [...]
 Den Stationen zugewandt, strahlend wie im Theater, denn die
Stationen
 Waren verschieden gebaut, aus verschiedenen Steinen
 In verschiedener Bauart, auch das Licht
 Kam aus immer anderer Quelle [...]
 An jeder Station
 Wurden die Kinder hochgehoben. Möglichst oft
 Stürmten die Fahrenden hinaus und betrachteten
 Mit fröhlicher Strenge das Geschaffene. (Brecht, 674)

Von der Teilnahme der Massen am Kult "in fröhlicher Strenge" berichtet Brecht in einer pseudonaiven Haltung, die sich als avantgardistischer Kunstgriff der Verfremdung nur ausgibt (so die mehrfachen Katachresen über die Qualität von Baumaterial und Licht). Brechts Argumente wollen Bewunderung bezeugen, wollen sich allerdings nicht involvieren lassen. Das Ritual, das Brecht in seinem Gedicht einzufangen versucht, ist in seinen Augen ein einmaliges auratisch-kultisches Ereignis: Die "Inbesitznahme" der unterirdischen Welt durch die Arbeiterschaft, die qualitativ und quantitativ größte aller denkbaren Massen. Brecht scheint nicht daran gedacht zu haben, daß sich dieses sozialistische Ritual kultischer Initiation im Leben eines Normalbürgers täglich mindestens zweimal wiederholen würde. Für Brecht, und da liegt der große argumentatorische Kunstgriff seines Texts, war das entscheidende am Moskauer Metrobau die identifikatorisch-narzißtische Identifikation der Masse mit sich selbst, kurzum die Schaffung einer sozialistischen Identität - durch den "wunderbaren", wunderschaffenden Bau. Mit keinem Wort spricht Brecht auf den zwei Seiten von einer anderen als der ästhetischen Qualität der Metro - kein Wort von der Zweckmäßigkeit oder vom Sinn der Fortbewegung.

Denn es sah der wunderbare Bau
 Was keiner seiner Vorgänger in vielen Städten vieler Zeiten
 Jemals gesehen hatte: *als Bauherrn die Bauleute!*
 Wo wäre dies je vorgekommen, daß die Frucht der Arbeit
 Denen zufiel, die da gearbeitet hatte? Wo jemals
 Wurden die nicht vertrieben aus dem Bau

Die ihn errichtet hatten? (Brecht, 675)

Die rhetorischen Fragen und das Argument gemahnen im ersten Augenblick an Brechts berühmteres Gedicht "Fragen eines lesenden Arbeiters" (dem ersten Gedicht des dritten Teils der *Svendborger Gedichte*); ja man ist geneigt, eine *dialektische*, äsopische Panegyrik auf Stalin hineinzulesen, für den der Bau eben nicht errichtet worden wäre. Doch auf den zweiten Blick liegt der Fall "tiefer". Der Gedichttext beherrscht die Wunschmaschine der Verdrängung traumhaft sicher. Analysieren wir den Sprecher und nennen ihn Brecht am 28. April 1935. Dieser Traumerzähler kann nun wohl selbst kaum behaupten, daß außerhalb der sozialistischen Welt die Arbeiter, die die Metro bauen, nicht in der Lage wären mit dieser zu fahren; die Arbeiter und nicht die Kapitalisten sind gemeinhin dazu verdammt, im Untergrund sich fortbewegen zu lassen. Dagegen ließe sich die Frage stellen, warum Stalin - wie die kapitalistische *upper class* - für gewöhnlich nicht mit der Metro fahre? Auch die sozialistische Metro fährt nicht kostenlos (und Brecht geht auch nirgends soweit, dies direkt zu behaupten). Letzten Endes dient Brecht das Argument als vorweggenommener Angriff auf den Vorwurf, die sozialistische Metro sei durch Zwangsarbeiterschaft=Sklaverei errichtet worden. Gleich am Anfang des Gedicht ist die Rede von:

80000 Arbeiter
haben die Metro gebaut, viele noch nach der täglichen Arbeit
Oft die Nächte durch. Während dieses Jahres
Hatte man immer junge Männer und Mädchen
Lachend aus dem Stollen klettern sehen [...] (Brecht, 673).

Es ist kein Zufall daß jene (warum nur jungen, warum nur ein Jahr arbeitenden?) Masse von "lachenden" Arbeitern aus "Stollen klettern"; die Vokabel Stollen wird noch dreimal wiederholt, bevor das Gedicht in den bereits zitierten Schluß einmündet - Brecht parallelisiert geschickt "sozialistische" Stollenarbeit mit der Folie von "ausbeuterischer" Stollenarbeit des klassischen Kapitalismus, der seit Engels Frühschrift zur verbindlichen Metapher geworden war. Die Umwandlung des ausgebeuteten Stollens in einen Prachtbau, einen Kulthaus, ein Theater, nachdem er erst von den Massen erbeutet ist, führt zur Rückerstattung des Paradieses. Im frühen Sozialistischen Realismus war die Masse der aufbegehrenden Bergarbeiter nach dem Vorbild von Emile Zolas *Germinal* ja schlechthin zur Erlöserfigur *totalisiert* worden. Und so gesehen, so suggeriert uns Brecht, ist es ja unter Stalin wirklich gar nicht so schlimm: Der Arbeiter wird zwar als Masse ausgebeutet, gewinnt aber massenhaft das Ausgebeutete für sich ganz persönlich zurück.

5. Michail Bachtins theoretisch unterminierende Vorarbeit: der Höllenhund

Die Psychologie des Untergrunds erschöpft sich nicht in ihrer Sinnschöpfung für Massen- und Religionskult(ur). Die Metro hilft der Masse ihre intuitive Angst vor der Gefahr des Untergrunds und des Unterbewußtseins zu überwinden. Sie befördert damit das Entstehen der entpsychotisierten, der "karnevalesken" Welt, wie man mit M. Bachtin die streng dualistische Kultur der dreißiger Jahre bezeichnen könnte.

Die in der "Gesundheit" des Karnevals enthaltene Selbstgefährdung, das Moment des Grotesken ist von Bachtin besonders fokussiert worden. Die groteske Verkehrung seines Karnevals erzielt auch Bachtin durch eine Verfremdung des Beschreibungsstandpunkts. Den Blick auf die Sub-Psychologie der Gesellschaft wirft der Hund; nicht nur als untergeordnetes Tier (wie das Pferd in Tolstojs *Cholstomer* für die Formalisten), sondern auch als Kollektiv, als sogar literarische Gattung mit Stammbaum. In einer schwierigen Gratwanderung wendet Bachtin die auf die Groteske reduzierte Menippee als Unterweltbauplan gegen sich selbst. Menipp, der Kanevalskönig der Gattung Hund tritt gegen den mächtigen, von allen großen Helden gefürchteten, als drei, ja sogar fünfzigköpfig beschriebenen Unterweltshund Kerberos an. Kerberos als Ungeheuer vertritt nicht nur einen antiken Mythos, sondern den "offiziellen" Pol im tradierten dualistischen System der geschlossenen Kultur. So bezeichnet Avvakum Nikon als "Nikon adov pes" (Izbornik 1969, 665). Bachtin hat (äsoisch?) keinen Zweifel daran, daß der neue sozialistische Mensch in der Lage ist, als Kunstfigur, als epischer Hund Menipp, das schwierigste aller epischen Abenteuer, die Katabasis, mühelos zu bestehen und sich am scharfen Gebiß des Kerberos erfolgreich zu messen. Bachtin hält das gefährliche Abenteuer der permanenten Katabasis, der permanenten Überwindung des Kerberos für den Normalzustand des Kommunismus und seiner treuen Anhänger. Im Gegensatz zu Platonov (und dessen pavlovesk konditionierten Hund etwa in *Džan*) enthüllt diese Fahrt für Bachtin nicht die dafür umso mühevollere Hölle des ewigen (Hunde-)Lebens, sondern nur die groteske Vertauschung, eine Travestie von oben und unten. Der zur Katabasis fähige sozialistische Übermensch ist tatsächlich nur die Wiederholung des banalen Betrügers, des Hundes der komischen Höllenfahrten der menippeischen Tradition. Menipp ist der durchtriebene Hund, der sich die Höllenfahrt, und somit auch die Auferstehung anmaßt. Da ihm das Eindringen in die Unterwelt so mühelos gelingt, sonnt er sich gerade dort in seinem Erfolg. Auch in C.G. Jungs Theorie bewacht der Hund einen wichtigen Platz. Er schützt nicht nur als Kerberos die Unterwelt, sondern beherrscht sie auch als Hekate (Anubis) canicula, die während der "Caniculi", der Hundstage, ihre Herrschaft auf die dann von Liebesmelancholie paralysierte Oberwelt ausdehnt (Jung VIII, 86f). Hekate wiederum hat ihre Entsprechung in

der Tagwelt, in der Artemis mit ihren reißenden Hunden Jagd auf die Tabubrecher (Aktäon) macht (ebd., 226) Generell stellen die Hunde, "welche unsere Träume beleben, eine undifferenzierte, noch nicht domestizierte Libido dar, welche zugleich einen Teil der menschlichen Persönlichkeit bildet und daher passend als anthropoide Seele bezeichnet werden könnte." (ebd., 184) Der Hund ist das Abbild der Nacht-Psyche, welche der weiblichen Höhle entstieg, um dann, wie Mephistopheles als Pudel "moralisch indifferent", die karnevalische Kraft der Umkehrung aller Werte zu bewirken: "Ein Teil von jener Kraft,/ Die stets das Böse will, und stets das Gute schafft." (Jung VII, 123)

Die Höllenfahrt ist zentraler Bestandteil von Bachtins Karnevalskultur. Bachtin schließt sich der Erfahrung des "wiederauferstandenen" Epistemon aus dem 30. Kapitel des ersten *Pantagruel* zunächst streng an. Die Hölle ist dort bei Rabelais ein *epistemischer* Topos der Enttarnung, der Standes-, Rang-, Sozial usw. Masken von den Körpern reißt.

Der Hund besucht den Zoo der illustren Schatten. Analog zu den Erfahrungen von Lukians Menippfigur, an die Rabelais anknüpft, erweisen sich die mitleid-erregenden Skelette, die diesen Zoo durchschatten, als die einstmals auf Erden größten Kapitalisten. Die Tätigkeit der großen politischen Führer wie Alexander, Xerxes, Romulus usw. ist darauf reduziert, einen Teil für jenes große Festmahl der Schlemmerei und der Ausscheidung beizutragen, auf die sich das Tierleben in der Gefangenschaft reduziert. Die großen Führer, angeführt von Xerxes und Alexander sind bei Rabelais in einem seiner großen Kataloge aufgeführt.

Car je vis Alexandre le Grand, qui rapetassait de vieilles chausses et ainsi gagnait sa pauvre vie, | Xerxès criait la moutarde, | Romulus était saunier, | Numa, cloutier, | Tarquin, usurier, | Pison, paysan, | Cyrus était vacher, | Themistocle, verrier [...] (Rabelais, *Pantagruel* I, cap. 30)

Und so weiter über drei weitere Seiten, herauf bis zu den Päpsten Alexander und Sixtus, Rabelais' Zeitgenossen am Ende der Liste. Ihre Namen sind natürlich nur letzte signifikante Entsprechungen zu Alexander dem Großen und Xerxes am Anfang. Der Katalog reimt die Namen auf die unterirdischen Berufe, die er somit offenlegt. Diese Berufe sind auch aus etymologisch signifikanten Teilen ihres berühmten Namens selbst gezogen, wie Tiere im Zoo durch Züchtung. Semantisch aber sind die Berufe nicht nur Namensattribute, sondern tief demütigende, teilweise satirisch deutbare Degradierungen. Epistemon, der aus der Hölle zurückgekehrte, referiert diesen rabelaisischen Katalog, und Bachtin entlarvt ihn als eine Kartei, die von einer allmächtigen Geheimorganisation geführt wird. Diese Kartei enthält die Degradierungen, die den einstmals Mächtigen zugedacht sind.

Образ преисподней с самого начала связывается здесь с пиром: Эпистемон пировал и в аду, и в Елисейских полях. Далее, вместе с пиром преисподняя дает жизни осужденных.

Эта жизнь организована как чистейший карнавал. Все здесь - наоборот верхнему миру. Все высшие развенчаны, все низшие увенчаны. Перечисление, которое дает Рабле, есть не что иное, как ряд карнавальных переотдеваний героев древности и средневековья. (Bachtin 1990, 425)

Da also die Kronen der Arbeiterschaft in der oberen Welt vorerst (d.h. zur Vollendung des Kommunismus) verweigert werden müssen, so erhaltenen sie diese zumindest in der dafür bereitstehenden Unterwelt, die freilich nur ein festliches Versprechen ist auf den wirklich *reinen* Karneval des Kommunismus. Die vorläufige Hölle ist synthetisch, eine Verkleidung, verschmilzt sie doch die christliche Hölle des Mittelalters samt all ihren Untieren mit der zweigeteilten Unterwelt der Antike (v.a. der *Aeneis*, aber eben auch der Hadesfahrt des Menipp bei Lukian). Es heißt auch, daß sie als Unterwelt sowohl im Sinne des Mittelalters vertikal als auch im Sinne der Renaissance horizontal durchschritten werden kann (ebd., 442), ja sie hat den völlig elastischen Körper eines in sich selbst immer wieder überraschend verbogenen Akrobaten. Der hierarchische Kosmos wird zum Organismus (ebd., 443).

Bachtin behauptet, die Eingänge zur Unterwelt, also Namen geographischer Orte, würden bei Rabelais als ausgesprochene, zitierte Namen assoziiert mit den Alltagssprachlichen Bezeichnungen des Unterleibs, also des Organismus, wofür er nur zwei, wenig überzeugende Beispiele anbietet (ebd., 425f). Im Gegenzug läßt sich festhalten, daß zahlreiche der Stationsnamen der ersten Metrolinien als *freudsche Versprecher* in eine karnevaleske Sprache des Marktplatzes eingelesen werden können - und zwar immer für den weiblichen Unterleib ("*Krasnoselskaja*", "*Krasnye vorota*", "*Ochotnyj rjad*", "*Central'nyj park kul'tury*", um nur vier der acht Stationen der ersten Linie von 1935 zu erwähnen). Ebenso von oben nach unten verschoben sind die Herrschaftsverhältnisse in der Unterwelt. Die alten Könige sind gestürzt, an ihre Stelle sind die Philosophen getreten, die den Karnevalskönig spielen. D.h. natürlich vice versa, daß sie in den unterirdischen Karneval abgeschoben sind. Die Rolle der Diogenes und Epiktet bei Rabelais (ebd. 426) übernehmen in den dreißiger Jahren, die als Autoritäten abgelösten Marx, Engels, Lenin, Majakovskij.

Преисподняя в раблезианской системе образов есть тот узловой пункт, где скрещиваются основные магистрали этой системы - карнавал, пир, битвы и побои, ругательства и проклатия. (Bachtin 1990, 427; Kurs. im Org., A.S.)

Die Unterwelt ist also der Knotenpunkt der Verkehrssysteme aller Diskurse, indem die Metaideologeme, also jene Ideologeme, die dafür garantieren, daß kein Ideologem ein anderes überbaut, vereinigt werden können²⁷. Bachtin glaubt, daß die Unterwelt dem System der wahrhaft utopischen Kultur (und das ist auch bei

ihm die im Hegelschen Sinne wirkliche²⁸⁾ nur vorausgebaut ist. Sie enthält das im Borges'schen Sinn babylonische Material sämtlicher Ideologeme, die sich aber nicht in einer wie immer geordneten Hierarchie, sondern in einem organischen Körpersystem befinden und somit organisch wachsen, einander verdauen und verkoppeln usw. Die Unterwelt ist der (noch) vergrabene Leib der riesigen Allegoriefigur des Kommunismus.

Bachtin versucht schließlich die Sujetverfahren, vor allem an die pragmatische Argumentation (Stichwort Philosophie, Ideologem) als genuine Erfindung Rabelais herauszustellen. Bachtin versucht, als nur scheinbar zu entlarven, daß Rabelais weite Passagen Lukians *Menippos i nekrumanteia* verdankt. Bei Lukian erstattet Menipp in dem Dialog einem Philos, der immer an den eindeutigsten Punkten die banalsten Zwischenfragen stellt, Bericht. Er läßt sich vom Priester/Magier einer Offenbarungsreligion den Zugang zur Unterwelt verschaffen, wo er sich als synthetischer epischer Held mit den Insignien des Odysseus (Schlapphut), Herakles (Löwenhaut) und Orpheus (Leier) ausgibt. Sein Diskurs kann sich kaum lösen von den literarischen Schemata und so fällt er auch immer wieder ins Deklamieren auswendiggelesener Verse (der "čužie slova") zurück. Die Unterweltsfahrt ist ein literarischer Betrug. Menipp durchwandert die beiden Teile der Unterwelt, die in seiner Beschreibung als satirische, ja karnevalistische Korrektur der Weltanschauungen der Oberwelt erscheinen. Das eigentliche Ziel des Menipp ist aber das aller großen Unterweltfahrer. Er erhofft sich mantische Auskunft von den Toten. Sein Ziel ist der Seher Tiresias, dessen Auskunft er ganz kurz vor Ende auch erreicht. Die Humanisten als Renaissance-Wiederentdecker Lukians unterstrichen nun gerade den Ideologemwert der Nichtinformation des Tiresias - und tatsächlich ist sie zumindest die Bachtins selbst. Hier allerdings nicht als Lehrgebäude, sondern als subversiver Bedeutungsgewinn. Keine Frage, daß dieser sie abtun mußte, war sie doch von gewaltiger, auch politischer Sprengkraft, die Rabelais vermissen läßt: "Tradicionnye obrazy obezkrovlenny i postavleny na službu otvlečennoj moral'noj filosofii stoicizma (k tomu že vyrodivšejsja i izkažennoj pozdnim cinizmom)." (Bachtin 1990, 429) Lukians Tiresias, auch er bereits ein blindes, klappriges Skelett, ein Krüppel (welch stoische Haltung!) bricht schon bei der Frage nach der richtigen Ideologie in schallendes Gelächter aus.

Er führte mich hierauf auf die Seite, und wie wir weit genug von den anderen entfernt waren, um von niemanden behorcht werden zu können, raunte er mir ganz leise ins Ohr: «Wer da oben am glücklichsten und am vernünftigsten lebt, das sind die Ungelehrten. Entschlage dich also der Albernheit, Dinge ergründen zu wollen, die zu hoch schweben, als daß du sie erfassen könntest, höre auf, dir mit Prinzipien und Endzwecken den Kopf zu zerbrechen; glaube, daß alle Syllogismen eurer vermeinten Weisen Possen sind, und bestrebe du dich einzig und allein dahin, das gegenwärtige immer beim rechten

Ende zu nehmen. Bei den meisten Dingen laufe so schnell vorbei, als du kannst, erhalte dich bei lachendem Muthe und sieh nichts für wichtig genug an, dir große Mühe darum zu geben. (Lukian, cap. 21)

Tiresias spricht nicht zu einem Stoiker, sondern zu Menipp, dem Hund: Für die Endzwecke zerbricht man sich nicht den Kopf, sondern den Unterleib; das rechte Ende ist das untere, das des Körperausgangs, an dem der eine Hund den anderen erkennen lernt; das schnelle Vorbeilaufen an den vielen Dingen führt zu jenem Haltmachen an dem einen, dem *läufigen* Ding, für das sich die große Mühe der epischen Fahrt lohnt. Hier ist das offene Geheimnis beiseitegesprochen, demjenigen ins Ohr, der instinktiv schon "der Hund" ist. Bis zum heutigen Tage ist das Mitnehmen von Hunden in der Moskauer Metro streng untersagt.

Abschließend ist hier hinzuzufügen, daß ich mir sehr wohl der gängigen antiaufklärerischen Tendenz der Texte von Bachtin (zumindest falls man sie auf ihre Entstehungszeit selbst bezieht), vor allem aber von Allenov, Smirnov-Greč usw. bewußt bin. Das, was ich kurz das "Autobahnargument" nennen möchte, ist ein ebenso typischer wie unfairer Argumentationstrick, der in beiden Artikeln zum Einsatz kommt und der natürlich "bw." oder "ubw." den bereits eingangs erwähnten oxymoralen Kurzschlüssen der Dekonstruktion entlehnt ist. Kein Zweifel, Hitler hat die Autobahn bauen lassen, wenn auch (geistig) nicht selbst gebaut, Stalin die Metro usw. Über diese "genutzte Zeit" lassen sich relativistisch Vergleiche anstellen²⁹. Es ist nur zu deutlich, daß dahinter das Argument lauert, daß aus der Geschichte nichts gelernt wurde und auch nichts zu erlernen sei. Nicht wegen der Zweckdienlichkeit hätten sich nämlich Autobahn und Metro (diese Begriffe genügen als Metonymien) durchgesetzt (soweit geben wir dem Argument recht), sondern wegen der überragenden ästhetisch-suggestiven Qualität (ist es nicht eher eine jede Zumutbarkeit unterschreitende Quantität? Und hier zweifeln wir). Sie unterstellen, das "Volk" bewundere, ja liebe Hitler und Stalin stellvertretend für ihre ästhetische Leistung, die Kultur (die sie vice versa wiederum suggestiv verkörpern). Für Allenov und Smirnov-Greč ist die Metro nicht Metonymie der stalinistischen Kultur der (Geschmacks)*Zerstörung*, sondern sie ist eine biologisch homologe Allegorie historisch notwendiger *Schöpfung* einer geschmacklosen, aber bequemen Kultur.

Wenn ich als Autor diese Problematik im Rahmen dieses Artikels ausgeblendet habe, so nur deswegen, weil Diskretion und Zurückhaltung Voraussetzung einer jeglichen Analyse sind. Gezeigt werden soll, warum die Kultur der dreißiger Jahre so nachwirkt, wie sie es tut, und welche Mechanismen des Unterbewußten sie kontrolliert. Die Ergebnisse der Analyse mögen *dekonstruktiv* sein, wollen aber keiner destruktiven, apokalyptischen Geste Vorschub leisten. Ich nehme bis auf weiteres theoretisch in Kauf, daß die demokratische (offene, pluralistische usw.) Kultur, wie sie nun in Rußland erstmals entstehen wird, nicht in der Lage sein wird, eine positive (vielleicht sogar überhaupt irgendeine) Ästhetik hervorzu-

bringen. Man sollte dies begrüßen als ein (auch ästhetisch) positives Zeichen einer epochalen Befreiungsleistung der Analyse.

A n m e r k u n g e n

- ¹ Der Begriff *Metrotext* bietet sich in diesem Zusammenhang an. Ein *Metrotext* ist kein *Metatext*; er ist in mehrfacher Hinsicht ein ausgebauter Subtext. Alle hier untersuchten Texte der oben genannten Autoren sind lediglich Beispiele, an denen sich die wichtigsten Thesen verknüpft darstellen lassen. Sie bewegen sich in Richtung der Eröffnung der ersten Moskauer Metrolinie bis ins Jahr 1935. Zur Feier dieser Bauleistung erschien dann 1938 ein mehr als allegorischer *Metatext*, der wiederum das Bauprogramm und seine Durchführung besingt, der Almanach *Stichi o Metro*, M. 1938. Die Lektüre dieses Bändchens hat die folgenden Überlegungen provoziert. Sie sind in Hinsicht auf die Kultur der späten dreißiger Jahre unabdingbare Vor-Überlegungen. Ein zweiter Teil dieser Arbeit, der noch nachgereicht werden sollte, müßte sich an einer angewandten Analyse der *Stichi o Metro* aufgrund der hier vorgestellten Paradigmatik versuchen.
- ² Siehe die Zusammenfassung (vor allen über Vl. Papernyj und K. Clark) in Groys 1988, 64 - 82.
- ³ Siehe dazu parallel die Auseinandersetzung um Heidegger oder den Streit um Person, Werkgeschichte, speziell den Implikationen der Artikel, die etwa Paul de Man während der frühen vierziger Jahre verfaßt hat. Hier ermöglicht das Begriffsinstrumentarium der Psychoanalyse die Imitation eines Rechtsgutachtens, das über historische Schuld und Unschuld zu richten erlaubt.
- ⁴ In beiden Essays werden die einzelnen Embleme an der Architektur der Metro überblendet von der These der Metro als Gesamt-"Emblem". Ohne jeden Zweifel ist die Metro mit "Emblemen" ausgeschmückt. Doch bleibt die Frage, ob das ausgeklügelte und vielfach (Stalin-) preisgekrönte Bildprogramm ursprünglich nicht durchweg allegorischen Charakter hatte und auch so betrachtet wurde. Meine These wäre: Im Laufe der Zeit sank der performative Wert des Bildprogramms zum Emblem herab. Die Stalinpreise wurden entschärft. Aus dem Theater der Lebenswirklichkeit wurde ein Museum der tödlichen Signifikanz von Kitsch.
- ⁵ *Iskusstvo kino* weit mehr als eine Zeitschrift für Kinorezensionen. Allein die Nummer 6/90, die hier herangezogen ist, enthält neben einer Artikelserie über "Sovetskoe mifosoznanie", zu der auch der referierte Text gehört, eine umfangreiche Umfrage über die offizielle Massenkultur der dreißiger Jahre mit Beiträgen von Ed. Denisov, A. Prigov, E. Evtušenko usw., eine Arbeit von A. Pjatigorskij über die Philosophie in *Doktor Živago*, eine Textreihe über erotische russische Literatur, die Viktor Erofeev kritisch in der Tradition von M. Komarov und M. Arcybašev lokalisiert und schließlich den Text eines Stücks von Vl. Sorokin (*Pelmeni*). Darüberhinaus sind alle Beiträge in übergreifende Thematiken eingereiht, die auch entsprechend *nachbereitet* werden.

So wird die Auseinandersetzung über die Massenkultur in den folgenden Hefen fortgeführt, etwa in 11/90 mit der Publikation der russischen Erstübersetzung von Freuds Essay über Massenpsychologie; siehe dazu auch Punkt 4. dieses Aufsatzes.

Die Zeitschrift *Dekoratívnoe Iskússtvo* ist seit Jahren eine der interessantesten Publikationen auf dem sowjetischen Markt; das betrifft nicht nur die für bekannte Maßstäbe einzigartig sorgfältige Aufmachung (dazu gehören taugliche Bildunterschriften und Textzusammenfassungen in englischer Sprache) und die von der Redaktion angesteuerte Mischung von Architektur, Kunst, Gebrauchskunst und kritisch kommentiertem Kunstgebrauch. *Dekoratívnoe Iskússtvo* brachte im letzten Jahrzehnt einige Neuentdeckungen auch der russischen Dichtung erstmals (oder erstmals auf dem Inlandsmarkt) heraus, etwa die Mehrzahl der Konzeptualisten (u.a. Prigov), die Gruppe "Med-Germenevtika".

- 6 Folgt man den bis dato vorliegenden Untersuchungen über derartige Definitionen, die hier noch zu überprüfen sein werden.
- 7 Dabei ist nicht nur der Rekurs auf den tertullianischen Katakombenmythos von Belang, sondern auch, was Smirnov-Greč nicht erwähnt, der auf die autochthon russischen Katakomben: die Kiever Pečernaja-Lavra. Diese Katakomben waren selbst Intertexte und dienten, sich selbst in einen Mythos einschreibend, als Stätte, die die neutestamentarische Rechtgläubigkeit der Rus selbst während der Polovzer Fremdherrschaft, dann der mongolischen Überfremdung zu bewahren in der Lage war. Gerade das architektonische Prachtprogramm der Kriegs- und Nachkriegsmetro, das Stationen als Basiliken gestaltete, gestatte es Stalin, an die Tradition der Kiever Christianisierung, den Sturz der Götzen, die Errichtung der Kathedralen, vor allem aber die Stiftung der Katakomben-Lavra anzuknüpfen. Stalin übernahm die Rolle von Šimon und seinem Sohn Georgij nach der Legende aus dem Paterikon. Er stiftet, wie sie als Ausländer (Waräger /Georgier), Gold, das Kreuz (das ausdrücklich als das einer lateinischen Basilika ausgewiesen ist), den hl. Gürtel, die Edelsteinkrone usw., die er durch Krieg und Gefahr errettet hat, für die Kathedrale im Höhlenkloster und erhält im Gegenzug den russischen Namen. "Паки възвртѹся к великому Антонию, сказа ему вещь дивну, тако глаголя: «Отець мой Африкан съдѣла крест и на немъ изобрази богомужное подобие Христово написаниемъ вапнымъ, нов дѣломъ, яко же латина чтутъ, велик дѣломъ, яко 10 лакотъ. И сему честь творя, отець мой възложи поас о чреслѣхъ его, имущъ вѣса 50 гривен злата, и венець злат на главу его. Егда же изгна мя Якунъ, стрый мой, от области моеа, аз же взяхъ поас с Иисуса и венець с главы его. И слышахъ глас от образа, обративъся ко мнѣ и рече ми: 'Никако же, человекѣ, сего възложи на главу свою, неси же на уготованное мѣсто, идѣ же жиждется черьковъ матерѣ моея от преподобнаго Феодосиа. И тому же руцѣ влаждѣ, да обѣситъ надъ жрътовникомъ моимъ'». [...] Старець же похвали бога отъ семь, рекъ варягови: «Чадѣ! Отселе не даречетъся имя твое Шимонъ, но Симонъ будетъ имя твое». Призвавъ же Антоний блаженнаго Феодосия, рече: «Симоне сий хочетъ въздвигнути такову церковь», и дасть ему поас и венець." (Izbornik

1969, 300/302) Stalin erhält so auch den Namen des Simon Petrus, wobei dessen Patriarchat dadurch endgültig auf das dritte Rom übergehen kann.

- 8 Zu ergänzen bleibt hier, daß der "Reform"kult, der das Initiationsgeheimnis nur noch auf den Namen "V.I. Lenin" verkürzte, eine Notlösung war. Bis zur Tauwetterreform gehörte die Metro dem Namen "L.M. Kaganoviča" an.
- 9 Die unabsehbaren weiteren Implikation für die historisch-wissenschaftliche Bedeutung dieses Sachverhalts kann hier leider nicht Thema sein. Ich verweise auf die Musteranalyse des fötalen Höhlentraumas bei Lloyd de Mause 1989, 268-294; bes. 272. Die künstlerisch ausgeschmückte Höhle ist die geschichtsträchtige und -mächtige Nachbildung der vergifteten Placenta; sie enthält alle Elemente, die für das Drama des Wiedergeburtstriebs nötig sind. "Das tief im Bauch der dämmrigen Höhle abgebildete Drama ist die gleiche fötale Szene, die auf der Bühne jeder dämmrigen Kathedrale dramatisiert wird: der Kampf mit dem vergifteten Plazenta-Tier und Tod und Wiedergeburt des Fötus-Jägers." (ebd., 276)
- 10 Siehe die Selbstdecouvrierte des Tunneltraums in Italo Svevos Novelle *Corto viaggiosentimentale*. Svevo war mit seinem *Zeno Cosini* ja überhaupt der erste Literat, der die Psychoanalyse in einen Roman übersetzte. Der reisende Erzähler der nach dem Roman entstandenen Novelle *adoptiert* sich während einer Zugfahrt einen Sohn, getreu dem Vorbild Leopold Blooms, den wiederum Svevo präfigurierte. Der Sohn, der im Schema von tiefenpsychologischer Ver-Ursachung und Wirkung zum wirklichen Sohn des Wahlvaters wird, aber folgt treu dem freudschen Schema. Er heuchelt dem Vater gegenüber Vertrauen nur, um ihn schließlich während der Fahrt durch einen Tunnel als Schlafenden zu berauben = kastrieren. Später hat Heimito von Doderer in einem geradezu als psychoanalytische Musterstudie zu bezeichnendem Roman, *Ein Mord den jeder begeht*, den mit (vatergebundenem) Verfolgungstrauma verbundenen, traumdeuterischen Wert des Tunneltopos für sich entdeckt und Svevos Ansatz interessant variiert.
- 11 Siehe die Epitheta, die Avvakum für Nikon, vor allem aber für Simeon (Polockij) in den zentralen Auseinandersetzungen wählt (Izbornik 1969, 634; 660f; 665).
- 12 Ein die Sache noch weiter komplizierender Fakt ist, daß Kaganovič Jude war. Wer aus der Sicht der häretischen Kirche als "Satan", "Wurm" usw. bezeichnet wurde, war generell dem latenten Vorwurf und Verdacht ausgesetzt, eigentlich ein jüdischer Agent zu sein. Lenin erscheint dann analog als Mongole bzw. Angehöriger eines Turkvolks, der eigentlich in Diensten des Propheten Mohamed stehe (siehe dazu wieder Avvakum in Izbornik 1969, 665).
- 13 An diese knüpft der Einbruch der Hölle im unterweltlichen Entlarvungstheater Wolands in *Master i Margarita* an. Bulgakov bedient sich der Motive (z.B. Geldregen aus den *Rittern*) und Techniken des Aristophanes, indem er Wolands Vorstellung nicht als satirisch-ironisches Theater, sondern als demas-

kierende Alte Komödie = Varieté anlegt. Eindeutig wird der Bezug auch im Traum des Nikanor, der das Varieté als antiken Theaterbau ohne Stühle und nur mit bärtigen, männlichen Besuchern erinnert.

Woland schreibt sich in *Master i Magarita* ("M&M") mit W, also mit lateinischen Buchstaben (Bulgakov 1969, 24): "Пока иностранец совал их редактору, поэт успел разглядеть на каточке напечатанное иностранными буквами слово «профессор» и начальную букву фамилии - двойное «В» - «W»." Das große W ist die groteske *Untersteigerung* des emblematischen «М» der Metroeingänge, das der Romantitel ja verdoppelt ("dvojnoj") wiedergibt. Man erinnert sich hier auch an die berühmte Fotografie, auf der sich Bulgakov mit einem allerdings provokanten Käppi zeigt, auf dem ein großes "W" prangt (Die Mützen der Metroschaffner zierte ein "M"). Der Teufel besteht durch diese Umkehrung des Buchstabens auf seinem Herrschaftsbereich und zeigt ihn so aus seiner Perspektive. Der Metrobau wird von Bulgakov als ideologisch zwingender Atheismus-Beweis entlarvt. Analog zu Čkalov und Gagarin, die die Nichtexistenz Gottes im Kosmos erwiesen, überprüfen die Metrobauer die Nichtexistenz der Hölle und des Teufels.

- 14 Noch Texte der 30er Jahre kennen das Labyrinth der Kanalisation als Aufenthalts- und Bewegungsraum für die Nachtseite der Gesellschaft, so der Film *Der Dritte Mann* und natürlich Doderers Roman *Die Dämonen*. Hier ist nicht der Ort darüber zu mutmaßen, warum gerade sie in Wien spielen mußten, das den Metrobau um die Jahrhundertwende aufgab, als Freud die Traumdeutung veröffentlichte und warum gerade obengenannte Texte verfaßt werden konnten, als Freud Wien dann verlassen mußte. (Siehe zur Baugeschichte der Wiener Stadtbahn Havers 1967, 287ff) Doch der unterirdischen Welt von Doderers *Dämonen*, (die auch durch Burgverliessysteme aus der Renaissancezeit der Stadtutopien noch zusätzlich konterkariert ist) entsteigt nur noch die Gesellschaft der Psychotiker, und (Sexual-)Verbrecher, auf die die "Masse der Arbeiter" so reagiert: "«Führst' uns aussi, Leo [...] Der Ruass is' los, der ganze Ruass aus'm Prater.»" (Doderer 1985, 1308, zur Unterwelt bes. 1265 - 1270)
- 15 Waren die Linien in den Innenstädten unterirdisch geführt, so verliefen sie meist nur knapp unter der Oberfläche (vor allem Paris, Berlin). In New York wurden die Hochbahnstrecken ab den zwanziger Jahren nach und nach durch parallel laufende Metrostrecken ersetzt. Siehe dazu Havers 1967, 56f; 203 u.a.
- 16 Gumilev knüpft dabei an Topoi aus Kuzmins Gedichtband *Vožatyj* (1918) an, der den ersten Weltkrieg als Höllenfahrt allegorisiert. Kuzmin spielt dabei auch verschiedene, teilweise hochgradig apokryphe, bzw. häretische Vorstellungen durch. Sie zielen auf eine im akmeistischen Sinne alle Kulturen synthetisierende Katabasis, die auch die österliche Auferstehung bedingt. Kuzmins "Vožatyj"-Figur führt durch die Katabasis hin zur Katharsis: "Случится все, что предназначено,/ Вожатый нас вести." (Kuzmin II, 16) Gumilevs Reise kann letztlich nur in dem als kathastrophisch empfundenen, ausgeweglosen Hades enden, dessen alptraumhafte Vorwegnahme denn auch dieses meist biographisch gedeutete Gedicht zu sein scheint. Das Pferd wird durch das Massenverkehrsmittel ersetzt, das der Ritter immer noch zu lenken versucht, das

ihm aber nicht mehr gehorcht. Die ritterlichen Ehrentopoi des Kampfes bleiben unverraten, doch der Heldentod für die Dame führt nicht mehr an die ewige Artustafel, sondern an den Umsteigeperron einer Metrostation.

- 17 In der ersten Fassung des Gedichts, wie sie CGALI aufbewahrt, lautete die dritte Zeile der Strophe. "Ljudi i zveri stojat u vchoda". Die Änderung macht Gumilevs Intention nur noch deutlicher.
- 18 Siehe dazu das Nachwort von Jurij Kolker zur Pariser Ausgabe Chodasevič, *Sobranie stichov* II, 1983, 271 - 350. Kolker bespricht Chodasevičs Schaffen unter der Überschrift *Ajdesskaja prochlada*, ohne allerdings auf das Gedicht *Pod zemlej* zu sprechen zu kommen.
- 19 Siehe dazu auch das Motto von Bulgakovs *Master i Margerita*, das stereotyp Mephistopheles Selbstdefinition in Hinblick auf ihr Hegelsches Wirklichwerden in der Geschichte aufgreift.
- 20 In diesem Zusammenhang ist das Beispiel Manhattans ganz besonders signifikant. Die Felsplateauformation der Halbinsel erlaubte es den Architekten, jene schwindelerregenden Wolkenkratzer fast ohne Fundamentbau zu errichten. Das Empire State Building hat eine Tiefenverankerung von nur sechs Metern. Die New Yorker Metro wurde großteils erst während der zwanziger und dreißiger Jahre in den Untergrund verlegt, besser: gesprengt. Die bedeutenden Architekten der Avantgarde, von Le Corbusier bis zu Mies van der Rohe haben niemals auch nur einen mehr als statisch unbedingt notwendigen Keller errichtet. Utopisten wie Buckminster Fuller versuchten Bauweisen zu ermöglichen, die das Eindringen in den Erdkörper völlig überflüssig machen sollten, die also den All-Raum, der als klassisches utopisches Ziel beibehalten wurde, bereits auf Erden vorexperimentierten; sie beeinflussten damit auch wesentlich das Denken des New-Age, bzw. der "grünen" Bewegungen, die ja auch in der heutigen politischen Landschaft Rußlands eine zwielichtige, aber entscheidende Rolle spielen.
- 21 Darüber gibt auch der "Arbeitsbericht" *Kak my stroili metro* umfassend Auskunft (dazu auch Papernyj und Schlögel 1984, 175ff).
- 22 Für Darstellungen des Metrobaus (auch in wiss. Werken wie Lexika) sind oxymorale Figuren und Topoi entscheidend, z.B. "helle Unterwelt". Darin liegt aber auch die Gefahr der Entzauberung des (kollektiven) Wunschtraums, eine Gefahr für die tiefenpsychologische Funktion. Generell verwirklichen alle utopischen Entwürfe ein Programm der Ermöglichung des Unmöglichen, sind also selbst "religiös". Der Metrobau aber hat die Dimension die Erreichbarkeit des Unerreichbaren. Er verhält sich also aufklärerisch gegen das Utopische. Man löse eine Fahrkarte und bereise das Jenseits: Die Entzauberung durch die Verwirklichung war eine unmittelbare Gefahr für die Utopie; deshalb wurde auf sie ganz verzichtet.

- ²³ Siehe dazu auch den umfangreichen Eintrag zum Stichwort "Metropoliten" (Metro) der *Malaja Sovetskaja Enciklopedija*. Noch in der von allen Auswüchsen reinen Stalinismus gesäuberten 3. Ausgabe von 1959 besticht weniger der Artikel, sondern die nebenstehende Bildseite mit 9 Tafeln. Auffällig ist, daß der Metrozug und die durch ihn vollzogene Verkehrsleistung im Rahmen der Darstellung so gut wie keine Rolle spielt; das gesamte Augenmerk der Darstellung ist ausschließlich auf Architektur der Stationen und Bahnsteighallen gerichtet, die im übrigen meist (im Fall der überprächtigen Ringbahnstationen sogar ganz) menschenleer abgebildet werden. Die Darstellung selbst ist oxymoral: Das Massenverkehrsmittel kann nur gezeigt werden ohne die Massen.
- ²⁴ Siehe dazu die bereits oben erwähnte kontroverse Auseinandersetzung zu diesem Thema in den Heften 6 - 12/90 der Zeitschrift *Iskusstvo kino* mit der gutkommentierten russischen Erstpublikation von Freuds Aufsatz über Massenpsychologie im Heft 11/90.
- ²⁵ Was nichts daran ändert, daß die "Kultura 2" zur Selbstdefinition im starken Maß nicht nur auf Einzelindividuen, die der Masse feindlich gegenüberstehen angewiesen ist, sondern auf ("subversive", "antiinternationalistische", "vaterlandsverräterische") Gruppen, oder vielmehr *Elitemassen*. Diese Gruppen wurden sowohl während der Schauprozesse als auch während der Bauarbeiten zur Metro "entlarvt" und anschließend der Horde zur Totemmahlzeit vorgeworfen. Es handelte sich dabei ausdrücklich auch um die Vaterfiguren der Revolution bzw. der nationalen Kultur. Einzig die Leiche Lenins wurde im Mausoleum Teil eines unvollständigen Erinnerungskults an die Periode der "Kultura 1". Doch auch das Mausoleum gilt im Volksmund als auf einer Untergrundbahnstation errichtet, allerdings einer für die Öffentlichkeit nicht zugänglichen *Elitenlinie* (der "anderen" Metro) - hier ist es nicht von Belang, daß tatsächlich derartige Untertunnelungen existieren, höchstens daß es bei der Dichte der innerstädtischen Untertunnelung sehr auffällig ist, daß gerade die "Krasnaja ploščad" ausgespart ist! Das darunter befindliche, unterirdische Bauwerk von unvorstellbarer Pracht und Größe ist der zentrale Tempel der Religion des Sozialismus - nicht das oberirdische Mausoleum, das letztendlich ein Täuschungsmanöver für "Inostrancy" und "Internationalisten" vorstellt.
- ²⁶ Stelle im Original kursiv, A.S.
- ²⁷ M. Ryklin hat in seiner Lektüre des Bachtinschen Rabelaisbuchs die Wandmalereien und Mosaiken einiger Stationen vor allem der Kol'co-Linie als Darstellungen des Bachtinschen *Marktplatzes* interpretiert. Auf ihnen werde die Vereinigung der traumatisierten Masse mit dem utopischen Volkskörper, dargestellt. Dieser utopische Volkskörper ist jedoch in Wahrheit eine scheinbar organische Nachzucht der kafkaschen Foltermaschinerie aus der *Strafkolonie*, ein perverses Imitat des kollektiven Körpers, eine "tela terrora". Problematisch ist allerdings, daß Ryklins erklärende Beispiele für die Terror-Kultur der dreißiger Jahre fast durchweg aus den frühen fünfziger Jahren stammen. Für die fünfziger Jahre gilt sicher *homo homini lupus*, für die

dreißiger eher *homo hominem canis*. (Ryklin 1990, bes. p. 67 - 71)

- ²⁸ Insoweit möchte ich die resolute Bachtininterpretation von Clark/Holquist 1984 gegen den avancierteren, dabei aber auch sehr relativistischen Beschreibungsansatz bei Morson/Emerson 1990 verteidigen. Es geht nicht an, auch dann nicht, wenn man Bachtins Mitautorschaft an den Werken von *Vološinov* in Zweifel zieht, den Denker Bachtin aus seiner Abhängigkeit eines streng reformhegelschen Denkens und auch der Schulung durch Freud herauszureden. Bachtin bediente sich auch als Denker einer Montage aus "fremden Wörtern", die er auch als Zitate nicht weiter markierte und so oft ganz und gar in seinem Diskurs aufgehen ließ. Anders als *sein* Dostoevskij behandelte Bachtin Ideologeme nicht gleichwertig, sondern besetzte mit ihnen seine, absolute Hierarchie. So ist die Bachtinsche Konzeption der Lach- und Volkskultur durchweg, ja frech dem Werk von Francesco de Sanctis entlehnt, den Bachtin irrtümlich für einen Linkshegelianer hielt! An Bachtins grundsätzlicher Übereinstimmung mit den Positionen des klassischen Marxismus kann ebenfalls nur schwer vorbeigesehen werden. Wenn Morson/Emerson 1990, 175f und 210 - 215 zur Prüfung alternativer psychologischer Ansätze (Vygotskij, gar Luria) auffordern, ohne ihre Quelle (A. Hansen-Löves *Der russische Formalismus*) dafür auch nur zu nennen, so bleiben sie in aller Lauterkeit die zentralen Argumente schuldig, warum gerade Freud als Quelle ausscheidet. Wo, wenn nicht bei Freud, findet sich die Idee, die die signifikante und signifikate Sprache mit einem latenten Bedeutungsgewinn an die "Kultur des Unterleibs" knüpfen könnte?
- ²⁹ Siehe dazu auch B. Groys Thesen in seinem Essay *Rossija kak podsoznanie zapada*. Groys spielt einen Begriff des "Materialismus" bei Freud gegen den einer, das Unbewußte bezingenden "Materialisierung" bei Bachtin aus. Diese "Materialisierung" arbeite aus der russischen Kultur heraus *für* den Westen als ein "transgressives, "deterritorialisierendes" Rettendes (Groys 1989, 210ff). Ich weise in dekonstruktiver Geste nur darauf hin, daß die "Deterritorialisierung" die Rettung des Ästhetischen nur *verschiebt*, und daß im übrigen der *Terror* nur allzu deutlich sich darin breit macht.

L i t e r a t u r

- Adorno, Th.W./Horkheimer, M. 1971. *Dialektik der Aufklärung*. [Fischer Taschenbuch] Frankfurt/M.
- Allenov, M. 1990. Očevidnosti sistemnogo absurdizma skvoz' émbematiku moskovskogo metro. In: *Iskusstvo kino* 6, 81 - 85.
- Bachtin, M. 1990. *Tvorčestvo Francuza Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*. Moskva [Cudožest. lit.].
- Brecht, B. 1967. *Gesammelte Gedichte*. Band 2. Frankfurt/M.

- Bulgakov, M. 1969. *Master i Margarita*. Frankfurt/M. [Posev].
- Canetti, E. 1980. *Masse und Macht*. Frankfurt/M.
- Chodasevič, Vl. 1989. *Stichotvorenija*. Leningrad [BP].
- Clark, K/ Holquist M. 1984. *Mikhail Bakhtin*. [Ardis] Ann Arbor.
- Doderer, H.v. 1985. *Die Dämonen*. Roman. München [dtv; Seitenident. mit Erstausgabe].
- Freud, S. I -X. *Studienausgabe*. Frankfurt/M. 1982.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*. München/Wien.
1989. *Rossija kak podsoznanie zapada*. In: WSA 23, 199 - 214.
- Gumilev, N. 1988. *Stichotvorenija i poëmy*. Leningrad [BP].
- Havers, H. C.P. 1967. *Die Untergrundbahnen der Welt*. München.
- Hugo, V. 1979. *Les Misérables*. 3 Tomes. Paris [Ed. GF].
- Izbornik 1969. «*Izbornik*» (Sobranie proizvedenij literatury drevnej Rusi). Moskva [Bib. vsemimoi literatury; Chudožest. lit.].
- Jung, C.G. VII, VIII. *Grundwerk C.G.Jung*. Freiburg/Br.
- Kaletski, A. 1988. *Metro Moskau*. Roman. Zürich. [Engl. Org. 1985].
- Korobkov, 1938. *Metr i prošloe Moskvvy*. Moskva.
- Kuzmin, M. I - III. *Sobranie stichov*. Hrsg., eingel. und komm. v. J. E. Malmstad und Vl. Markov. München 1977f [Fink: Centrifuga].
- Lacan, J. I, II. *Écrits*. Paris 1966/1971 [Éd. du Seuil]
- Lirika 1977. *Lirika 30-ch godov*. Vstupit. slovo i sost. P.S. Vychodceva. Izd. 2-e. Frunze [Izd. «Kyrgyzstan»]
- Majakovskij, Vl. I - VIII. *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. Moskva 1968.
- Mause, Lloyd de 1989. *Grundlagen der Psychohistorie*. Hrsg. v. Aurel Ende. Frankfurt/M.
- Metro 1937. *Kak my stroili metro*. Moskva.
1938. *Antologija stichir o Metro*. [Gospolitizdat] Moskva.
1953. *Moskovskij Metropolit*. [Gos.Izd. izobrazitel'nogo iskusstva] Moskva.

- Morgan, Džordž 1935. *Moskovskij metropoliten - lučšij v mire*. [Isd. rabočik] Moskva.
- Morson, G./Emerson, C. 1990. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford [Univ. Press].
- Nabokov, Vl. 1979. *Stichi*. Ardis Ann-Arbor.
- Orleanskij, V. 1939. *Planirovka i rekonstrukcija Moskvy*. Moskva.
- Papernyj, Vl. 1985. *Kultura «dva»*. Ardis, Ann Arbor.
- Pasternak, B. 1989. *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Tom pervyj. Moskva [Chudožest. lit.].
- Rohde, E. 1898. *Psyche*. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Zwei Bände (als I und II). Freiburg/Br.
1902. *Negkya*. Kleine Schriften. Berlin.
- Ryklin, M. 1990. Tela terrora (Tezisy k logike nasilija). In. *Bachtinskijbornik* 1.
- Schlögel, K. 1984. *Moskau lesen*. Berlin.
- Smirnov-Grech, A. 1991. Prelestnye pis'ma iz podzemki. In: *Dekorativnoe Iskusstvo* 6, 26 - 30.
- Vila-Matas, E. 1988. *Dada aus dem Koffer*. Die verkürzte Geschichte der tragbaren Literatur. München.
- Weiner, R. 1987. *Spiel im Ernst*. Deutsch von P. Sacher. Frankfurt/M.

Sl. No.	Name of the Candidate	Grade
1	ABHIRAM K. S.	10
2	ADARSH K. S.	10
3	ADITHYAN K. S.	10
4	ADITHYAN K. S.	10
5	ADITHYAN K. S.	10
6	ADITHYAN K. S.	10
7	ADITHYAN K. S.	10
8	ADITHYAN K. S.	10
9	ADITHYAN K. S.	10
10	ADITHYAN K. S.	10
11	ADITHYAN K. S.	10
12	ADITHYAN K. S.	10
13	ADITHYAN K. S.	10
14	ADITHYAN K. S.	10
15	ADITHYAN K. S.	10
16	ADITHYAN K. S.	10
17	ADITHYAN K. S.	10
18	ADITHYAN K. S.	10
19	ADITHYAN K. S.	10
20	ADITHYAN K. S.	10
21	ADITHYAN K. S.	10
22	ADITHYAN K. S.	10
23	ADITHYAN K. S.	10
24	ADITHYAN K. S.	10
25	ADITHYAN K. S.	10
26	ADITHYAN K. S.	10
27	ADITHYAN K. S.	10
28	ADITHYAN K. S.	10
29	ADITHYAN K. S.	10
30	ADITHYAN K. S.	10
31	ADITHYAN K. S.	10
32	ADITHYAN K. S.	10
33	ADITHYAN K. S.	10
34	ADITHYAN K. S.	10
35	ADITHYAN K. S.	10
36	ADITHYAN K. S.	10
37	ADITHYAN K. S.	10
38	ADITHYAN K. S.	10
39	ADITHYAN K. S.	10
40	ADITHYAN K. S.	10
41	ADITHYAN K. S.	10
42	ADITHYAN K. S.	10
43	ADITHYAN K. S.	10
44	ADITHYAN K. S.	10
45	ADITHYAN K. S.	10
46	ADITHYAN K. S.	10
47	ADITHYAN K. S.	10
48	ADITHYAN K. S.	10
49	ADITHYAN K. S.	10
50	ADITHYAN K. S.	10
51	ADITHYAN K. S.	10
52	ADITHYAN K. S.	10
53	ADITHYAN K. S.	10
54	ADITHYAN K. S.	10
55	ADITHYAN K. S.	10
56	ADITHYAN K. S.	10
57	ADITHYAN K. S.	10
58	ADITHYAN K. S.	10
59	ADITHYAN K. S.	10
60	ADITHYAN K. S.	10
61	ADITHYAN K. S.	10
62	ADITHYAN K. S.	10
63	ADITHYAN K. S.	10
64	ADITHYAN K. S.	10
65	ADITHYAN K. S.	10
66	ADITHYAN K. S.	10
67	ADITHYAN K. S.	10
68	ADITHYAN K. S.	10
69	ADITHYAN K. S.	10
70	ADITHYAN K. S.	10
71	ADITHYAN K. S.	10
72	ADITHYAN K. S.	10
73	ADITHYAN K. S.	10
74	ADITHYAN K. S.	10
75	ADITHYAN K. S.	10
76	ADITHYAN K. S.	10
77	ADITHYAN K. S.	10
78	ADITHYAN K. S.	10
79	ADITHYAN K. S.	10
80	ADITHYAN K. S.	10
81	ADITHYAN K. S.	10
82	ADITHYAN K. S.	10
83	ADITHYAN K. S.	10
84	ADITHYAN K. S.	10
85	ADITHYAN K. S.	10
86	ADITHYAN K. S.	10
87	ADITHYAN K. S.	10
88	ADITHYAN K. S.	10
89	ADITHYAN K. S.	10
90	ADITHYAN K. S.	10
91	ADITHYAN K. S.	10
92	ADITHYAN K. S.	10
93	ADITHYAN K. S.	10
94	ADITHYAN K. S.	10
95	ADITHYAN K. S.	10
96	ADITHYAN K. S.	10
97	ADITHYAN K. S.	10
98	ADITHYAN K. S.	10
99	ADITHYAN K. S.	10
100	ADITHYAN K. S.	10

Johanna Renate Döring-Smirnov

GENDER SHIFTS IN DER RUSSISCHEN POSTMODERNE

Der für biologische, soziologische, linguistische Untersuchungen relevante Terminus "gender shifts" wurde von Sarah Pratt als psycho-poetologische Kategorie eingesetzt, um die Differenz zwischen dem Geschlecht eines Autors und dem der von ihm gewählten "persona" zu charakterisieren. An jeweils zwei Gedichten von Tjutčev und Achmatova zeigt sie - im expliziten Rückgriff auf die Archetypen-Konzeptionen von C.G. Jung - wie das männliche bzw. das weibliche lyrische Ich den je gegengeschlechtlichen Seelenanteil (die anima / den animus) textkonstituierend werden läßt. Gender shifts kommen dabei folgende Funktionen zu: sie offenbaren die andere Seite des eigenen Selbst des Dichters ("observe of self") / sie präsentieren die Stimme des Partners / sie steigern die Ausdrucksmöglichkeiten der dichterischen Identität. Der dichterische Text erlangt eine Voll-kommenheit ("Harmonie"), die im Lebenskontext nicht zu erreichen war.

Für eine genetische Erklärung von gender shifts bietet die Archetypen-Konzeption Jungs kein geeignetes Analyse-Modell allein schon deshalb, weil sie nicht imstande ist, die Konfliktstruktur der Transvestiten zu erklären.¹ Sie scheint aber geeignet zur Erklärung symbolisch-literarischer gender shifts. Aber auch die Applizierbarkeit dieses Modells für die Textinterpretation kann bestritten werden, berücksichtigt man die Genese dieser Konzeption. Sie könnte beschrieben werden als Faktor in Jungs Rivalität mit Freud um die Machtposition in der psychoanalytischen Lehre. Die Polemik gegen die Konzeption des Ödipus-Komplexes ist mitgefärbt von dem eigenen Ödipus-Komplex.

Gender shift-Phänomene sind ursächlich verbunden mit dem Problem der Macht; mit gender shifts kann ich Allmacht erlangen: wenn ich mich des Anderen bemächtige, ihn besitze als mich selbst. Hier wird die ganze Extension der gender shift-Problematik deutlich - sie ist ebenso psychologisch wie politisch bestimmt.

Das Machtcharakteristikum von gender shifts manifestiert sich augenfällig im Karneval: der Kleiderwechsel von Mann und Frau (Bachtin 1965:447) bedeutet den Geschlechtswechsel und ist analog dem Herrschaftswechsel zwischen Potentat und Sklave.

Gender shifts haben einen monströsen Aspekt. Mit dieser Bestimmung komme ich psychopathologischen Bewertungen des "Transvestitismus und Trans-sexualismus" als "hochabnorme Variante menschlicher Gestaltung" (H. Bürger-Prinz) nahe. Monstrosität² ist unabhängig von ihrem Bezug zum Problem der gender shifts verbunden mit dem Kampf um die Macht. In mythischen Texten sind es

immer die Ungeheuer, die die Macht haben. So erscheint nicht zufällig die Monstrosität in Mythen von Machtkämpfen und Machtübernahme (Titanenkämpfe, Sphinx und Ödipus, Heiliger Georg und Drache). Übrigens kann auch diese Monstrosität als besondere Form von gender shifts betrachtet werden: als Vermengung von Allgemein-Menschlichem und Naturwesenhaften.

Wenn wir jetzt zu Sarah Pratts Ausführungen zurückkehren, können wir feststellen, daß in den von ihr gewählten Beispielen auktoriale gender shift sich in Momenten vollzog, als die Autoren in einer verminderten Machtposition bzw. Ohnmachtposition (Liebe eines alten Mannes zu einer jungen Frau [E. Denis'eva] / Verlust des Mannes [N. Gumilev]) sich befanden.

Ähnliche Beobachtungen ließen sich leicht weiterführen: Brjusov schreibt weibliche "Stichi Nelli", in denen er den akmeistischen und futuristischen Stil imitiert - nach dem Sieg des Postsymbolismus. Zinaida Gippius veröffentlicht unter dem Pseudonym Anton Krajnyj literaturkritische Essays. Dieser männliche Name symbolisiert den Anspruch auf eine männliche, offensive Position.

Sehr häufig werden gender shifts bei Mystifizierungen genutzt (vgl. z.B. die Poesie von Čerubina de Gabriak, die Maksimilian Vološinov mitverfaßt hat), d.h. sie zielen auf die absolute Vorherrschaft des Produzenten über den Rezipienten. Täuschung ist Machtanspruch. Machtanspruch Täuschung.

Gender shifts drücken einen Konflikt aus zwischen dem biologischen und dem psychischen Geschlecht eines Menschen, bei dem es zur temporären oder permanenten Identifizierung mit dem Gegengeschlecht kommt. Eine solche Konfliktlösung ist möglich, weil das Kind sich geschlechtlich bereits vor der sexuellen Reifedefiniert.

Psychogenetisch scheinen gender shifts mit dem Ödipus-Komplex verbunden: das Kind prätendiert auf die Machtposition des gleichgeschlechtlichen Elternteils, um den anderen zu besitzen. Da es aber noch keine sexuelle Potenz hat, ist die Besetzung des anderen Geschlechts symbolisch: es kann sich mit dem anderen Geschlecht identifizieren.

Die Potentialität von gender shifts ist universell.

Die Eroberung des Anderen bedeutet - als Dialektik der Macht - gleichzeitig einen Selbst-Verlust, so daß die höchste Macht zugleich Machtlosigkeit bedeutet. Dies erklärt die Entstehung des Kastrations-Komplexes und u.a. den Verfolgungswahn des Tyrannen.

Die Universalität dieser Erfahrung begründet, wieso sich der Autor eines Geschlechts immer in einen gegengeschlechtlichen Helden oder Autor verwandelt.

Autorenschaft ist Machtposition, ist Besitz des Anderen als Autor bzw. des Anderen des Autors.

In der Postmoderne wird das Ergebnis dieses kreativen Prozesses zum Thema des kreativen Prozesses: die Postmoderne thematisiert sexuelle Verschiebung als Macht.

Zum Beleg dieser These wähle ich das Beispiel zweier Romane vom Anfang/Mitte der achtziger Jahre: Saša Sokolovs Roman "Palisandrija", Vladimir Sorokins "Tridcataja ljubov' Mariny".

Palisandrija ist die ins kommende Jahrhundert datierte fiktive Autobiographie der Kreml-Waisen Palisandr Dal'berg, die über einen phantastischen Stammbaum verfügt.

Palisandr hat bereits mehrere Inkarnationen durchlebt, in seiner jetzigen hat er monströse Körperausmaße, er hat sieben Finger, er tabuiert seinen eigenen Leib, geht unbekleidet nicht einmal in die Badewanne, weil er Spiegel und Spiegelungen fürchtet³ (deshalb badet er auch u.a. auch nur in Schlamm-Bädern). Palisandr ist der Zögling unterschiedlicher Kreml-Potentaten und Liebhaber deren Frauen: Nadežda Alleljueva, Viktorija Brežneva. Palisandrs Geliebte sind ältere Frauen.

Unfreiwillig wird Palisandr mitschuldig an Stalins Tod. Daraufhin wird er ins Moskauer Jungfrauenkloster verbannt. Andropov stiftet ihn zum Attentat auf Brežnev an, doch dieses mißglückt. Palisandr muß Rußland verlassen. Im Ausland hofft er vergebens, von der Tochter des letzten Zaren adoptiert zu werden. Doch auf deren Landsitz trifft er eine Inkorporation seiner Verführerinnen/Vergewaltigerinnen: Mažoret. Sie zwingt ihn im Beisein von C.G. Jung zur Entkleidung, bei der seine wahre Körperlichkeit entdeckt wird: er ist Hermaphrodit (die späte Entdeckung dieses Geheimnis, so Olga Matich, 1986: 424, bezeichnet die Differenz von Fabel und Sujet der *Palisandrija*). Palisandr, als Mann erzogen, wird immer mehr zur Frau, er wird sogar schwanger, läßt aber eine Abtreibung vornehmen. Palisandr bekennt sich zu seinem Hermaphroditentum, er erhält schließlich sogar zwei Nobelpreise, neben dem für Literatur auch den für seinen Kampf um die Gleichberechtigung und Emanzipation der Hermaphroditen.

Reich geworden kauft Palisandr die sterblichen Überreste russischer Emigranten auf und führt sie im Triumphzug nach Moskau zurück.

Palisandrija ist also das travestierte Helden-Epos von Palisandr, genauso karnevalesk in Bezug auf die Prätexte wie Rabelais "Gargantua", die Parodie des "Alexanderromans".

Tridcataja ljubov' Mariny kann als Parodie eines sozialistischen Bildungsroman, also auch eines heroischen Epos, bezeichnet werden. Marina, im Todesjahr Stalins geboren ("Stalin umer, a Marina rodilas", Ms. 20), hatte als 5jährige heimlich beobachtet, wie ihre Mutter mit einem fremden Mann schlief. Kurz darauf wird sie selbst von ihrem Vater bei einem Ferienaufenthalt am Meer vergewaltigt. Später wird sie von der älteren Schwester ihrer Freundin verführt.

Marina ist bisexuell, sie hatte neunundzwanzig weibliche Geliebte, bei sexuellen Begegnungen mit Männern bleibt sie frigid. Marina ist eine dreifache soziale Außenseiterin, als Lesbierin, als Dissidenten-Sympathisantin, als Diebin. Da Marinas Finger in der Straßenbahn verletzt worden war, kann sie trotz einer eminenten musikalischen Begabung (die sie übrigens mit ihrer Mutter teilt), nicht Pianistin werden. Sie verdient stattdessen ihr Geld mit Musikunterricht. Bei einer unvermuteten Bekanntschaft mit einem Parteifunktionär, der dem von Marina vergötterten Solženicyn täuschend ähnlich sieht, erlebt sie zum ersten Mal - unter den Klängen der sowjetischen Hymne, die morgens aus dem zum Wecken gestellten Radio erklingt, - eine heterosexuelle Befriedigung. Der Parteifunktionär ist Marinas dreißigste Liebe, diese Zahl entspricht der Anzahl der Jahre, die Marinas Lebensalter vom Todesjahr Stalins trennt. Nach der orgiastischen Begegnung mit dem Parteifunktionär gibt Marina ihre Arbeit als Musiklehrerin auf und wird Fabrikarbeiterin. Der Roman endet mit einer grandiosen Montage von politischen Zeitungskommentaren und -berichten, wobei die Stimme Marinas nicht mehr zu erkennen ist.

In beiden Romanen geht es also um sexuelle shifts:

Palisandr, das Wesen, das sich als Mann identifizierte, wird zu Mann und Frau, wird Palisandró, wird bisexuell.

Marina bewegt sich in der Sujetentwicklung vom bisexuellen Punkt, an dem sie als Frau unbefriedigt war, über einen Moment ekstatischer Monosexualität zu einer Nullsexualität.

Die doppelte sexuelle Identität ist ebenso in dem Text Sokolovs wie dem Sorokins korreliert mit dem Problem der Macht: solange Palisandr sein Hermaphroditentum verbarg (der Erkenntnis der Spiegel auswich), war er zum Kampf um die Macht gezwungen (verübt bspw. das Attentat auf Brežnev) und von vornherein zur Niederlage verurteilt (er muß emigrieren). Als er sich aber zu seinem Hermaphroditentum bekennt, erlangt er die höchsten Preise (zwei Nobelpreise!) und die Staatsmacht: er wird zum neuen Herrscher Rußlands. Aleksandr Žolkovskij beschreibt die letztendliche Supermacht Palisandrs als Aufhebung der klischierten russischen Macht-Opposition: Zar vs. Poet (Stalin und die Musen) - Palisandr ist beides, ist Herrscher und Dichter zugleich. Damit übertrifft er noch Puškin. Unter der Perspektive dieser Macht-Inflation des Hermaphroditen könnte Žolkovskijs (1987:396) intertextuelle Rückführung der geschlechtsneutralisierten Bezeichnung von Palisandrs Penis als "Zizi" auf Puškins Geliebte zu dem trivialen Hinweis geshiftet werden, daß in Amerika male-to-female-transsexuals "siss"⁴ genannt werden.

Für Sorokin ist die doppelte Sexualität, wobei die eine Hypostase als defizitär erlebt nicht vollwertig realisiert werden kann (heterosexueller Beischlaf = Frigidität), gleichbedeutend mit dem Widerstand gegen die Macht (Dissidententum,

Diebstahl). Im Unterschied zu Sokolov ist für Sorokin das Ergreifen einer absoluten Machtposition nicht Androgynität sondern Neutralisation von Sexualität (Auflösung der Heldin im sozialistischen Kollektiv), die durch einen heterosexuellen Orgasmus erreichbar ist.

Die Macht der dualen Sexualität bei dem Emigranten Sokolov ist bei dem in Rußland verbliebenen Sorokin zu einer Annulierung der Sexualität, zu einer Null-Sexualität geworden. Dies könnte soziologisch interpretiert werden als absolute Machtlosigkeit dessen, der im totalitären Kontext lebt und als Quasi-Allmacht dessen, der sich in einer narzißtischen Situation in der Emigration befindet.

Die doppelte Geschlechtsidentifizierung von Palisandr ebenso wie von Marina bedingt in beiden Texten eine Hypertrophierung des Ödipalen. Palisandr ist von seiner njanja Aggripina, Marina von ihrem Vater vergewaltigt worden. Dies bedeutet: die Autoren Sokolov und Sorokin konzeptualisieren die Bisexualität als Machtproblem. Die absolute Macht des Anderen zwingt sowohl Palisandr wie Marina zum Anderen der Macht, zu Rebellion oder Resignation.

Postmoderne ist postgeschlechtlich, weil sie die Geschlechtsdifferenzierung aufhebt, sie entweder synthetisiert oder negiert.

Eine signifikante Rolle bei der Herausbildung der Geschlechtsidentität spielt die Hand.

Die Ideologie der Geschlechterdifferenzierung setzt ein mit der Unterscheidung von rechter und linker Hand, wobei die rechte - die mächtige - dem Männlichen, die linke - schwache - dem Weiblichen zugeordnet wurde. In den paläolithischen Abdrücken der Hand in den Vorzeit-Höhlen symbolisiert die Abbildung der linken Hand eine Frau, die der rechten einen Mann.

Derrida (1988:59) hat die Möglichkeit einer solchen Differenzierung zu der These geführt, die Hand werde zum Zeichen des Geschlechts.

Wenn die Hand Symbol des Geschlechts und der Macht ist, symbolisiert die Deformierung der Hand, wie sie sich in unseren beiden Texten findet, eine Umverteilung der Macht.

Palisandr, der Hermaphrodit, hat sieben Finger - er hat also eine monströse Hand⁵. Obwohl er als Mann erzogen war, erlernte er von den Frauen des Kremls das Handwerk des Handarbeitens (197). (In den Arbeiten zum Transvestitismus wird übrigens darauf hingewiesen, daß "die ganze Vielfalt der seelischen Anpassungs- und Verwandlungsbemühungen der T. in epiphäno-menalen weiblichen Vereigenschaftungen wie Handarbeiten" pointiert wird (Burchhard, 1961: 18).

Auch Marina hat eine deformierte Hand. Wegen ihres verletzten Fingers kann sie nicht Pianistin werden.

Und Marina hat eine monströse Hand: der Roman Sorokins beginnt mit dem Merkmal der überlangen Fingernägel Marinas, die beim Klavierspielen ein leichtes Kratzgeräusch verursachen. Als sie sich entschließt, Fabrikarbeiterin zu werden, schneidet sie sich ihre Nägel, liquidiert damit das Merkmal ihrer Bissexualität (MS 206).

In unseren Texten ist die Hand also deformiert, weil sie die gegen-geschlechtliche Funktion adaptiert oder aber ihre geschlechtssignifizierende Funktion annulliert.

Die deformierte Hand ist Zeichen der Allmacht oder der Ohnmacht.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß das Symptom der deformierten Hand, das sich in beiden Romanen so eklatant manifestiert, mit dem verstümmelten Arm und der dementsprechend beschädigten Hand Stalins assoziierbar ist. Dies umso mehr als beide Romane mit dem Phänomen des Post-Stalinismus / Post-Totalitarismus verbunden sind.

A n m e r k u n g e n

- 1 Bürger-Prinz, der wiederholt gegen "vorschnelle Theoriebildungen" über den Transvestitismus polemisiert (vgl. z.B. Bürger-Prinz u.a. 1966, S. 1, gegen Jungs Anima-Animus-Theorie a.a.O., S. 35f.), weist darauf hin, daß es "u.U. einen verfehlten Versuch darstellt, bei dem 'Weg nach Innen' die genetischen Faktoren immer in der sog. Tiefe (Tiefenperson) zu suchen. Gerade diese hochabnorme Variante menschlicher Gestaltung scheint uns zu zeigen, daß es entscheidend wichtige Möglichkeiten menschlicher Entwicklungsformen und persönlicher Ausfaltungen gibt, bei denen der Weg nicht v o n innen nach außen, sondern umgekehrt verläuft (...wobei) dies von außen nach innen zugleich ein n a c h außen bedeutet." Bürger-Prinz unterstreicht also nachdrücklich "diese doppelseitig permeable Grenzschicht des Außen-Innen" (Bürger-Prinz im Vorwort zu Burchard 1961).
- 2 Zur Polysemie dieses Begriffes vgl. Derrida, 1988:53ff.
- 3 Vgl. hierzu ausführlich Johnson, 1986:396.
Während Palisandr gleichsam wie den Tod den Blick in den Spiegel als Entdeckung des Eigenen (=Hermaphroditismus) fürchtet, erkennt Marina bei einem Coitus mit einem Dissidenten (= sozial Fremden) im Spiegel in ihren gespiegelten eigenen Zügen die Züge ihrer ersten Geliebten (= sexuell Fremden) in der heterosexuellen Situation [Ms 83].
- 4 Vgl. hierzu: Green, 1974:22/43.
- 5 Vgl. das Motiv der deformierten Hände ("urodlivye ruki") des Schriftstellers mit vier bzw. drei (d.h. sieben!) Fingern in K. Vaginovs Roman "Kozlinaja pesn'" (1989:188f).

Literatur

- Bachtin, M.M., *Tvorčestvo Francua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessanca*. Moskva, 1965.
- Burchhard, J.M., *Struktur und Soziologie des Transvestitismus und Transsexualismus*. Stuttgart (=Beiträge zur Sexualforschung, 21).
- Bürger-Prinz, H.; H. Albrecht; H. Giese, *Zur Phänomenologie des Transvestitismus bei Männern*. Stuttgart (Beiträge zur Sexualforschung, 3).
- Derrida, J., *Geschlecht (Heidegger) / Sexuelle Differenz, ontologische Differenz / Heideggers Hand (Geschlecht II)*. Wien, 1988 (Edition Passagen, 22).
- Green, R., *Sexual Identity Conflict in Children and Adults*. New York, 1974.
- Johnson, D.B., *Saša Sokolovs "Palisandrija"*. In: SEEJ, vol. 30, No. 3, 1986.
- Matich, O., *Sasha Sokolov's "Palisandrija": History and Myth*. In: The Russian Review, vol. 45, 1986.
Sasha Sokolov and His Literary Context. In: Canadian-American Slavic Studies, 21, Nos. 3-4 (Fall-Winter 1987).
- Pratt S., *The observe of self: gender shifts in poems by Tjutčev and Axmatova*. In: Rancour-Laferriere, D. (Hrsg.), *Russian literature and psychoanalysis*. Amsterdam, 1989, S. 225-244.
- Smimov, I., *Geschichte der Nachgeschichte. Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne*. In: M. Titzmann (Hg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen, 1991 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Moderne. 33), S. 205-219.
- Sokolov, S., *Palisandrija*. Ann Arbor, 1985.
- Sorokin, V., *Tridcataja ljubov' Mariny*. Moskau (Ms.), 1984.
- Vaginov, Konst., *Kozlinaja pesn'*. Leningrad, 1928 (Reprint: Moskva 1989, *Zabytaja kniga*).
- Zholkovsky, A., *The Stylistic Roots of "Palisandrija"*. In: Canadian-American Slavic Studies, 21, Nos. 3-4 (Fall-Winter 1987).
Starring Joe Stalin as Himself. Astrophobia by Sasha Sokolov, translated by M.H. Heim (Rez.). In: Book Review, Los Angeles Times. February 11, 1990.



Владимир Сорокин

Мне 1 год. Я ещё уверен, что
мир создан для счастья, а
человек — сам боится

(Актёром года впервые
превращу через 1,5 года)



Владимир Сорокин

ЗАБИНТОВАННЫЙ ШТЫРЬ

Роль детской травмы в формировании психики общеизвестна. Для грамотного психиатра нахождение связей между детскими потрясениями пациента и феноменами его сложившейся психосоматики - занятие естественное, необходимое, скучное и т.д. Как влияли и влияют травмы, перенесенные в детстве, на развитие творческой личности, конкретно - писателя? Уверен - положительно. По-моему, большинство литераторов сформированы ими; травмы, болезни, тяжелые социально-бытовые условия, перенесенные в препубертатном возрасте, стимулировали интроверсию, творческий импульс, процесс продуцирования текста. Это легко осмыслить, но довольно трудно проверить на конкретном примере - судьбе какого-либо литератора. Причина ясна: если читатели и филологи всегда готовы облачиться в дорогой костюм психоаналитика, то далеко не каждый писатель готов добровольно примерить больничный халат пациента и бормотать во всеуслышанье о своих детских ужасах и унижениях.

Владимир Набоков часто повторял, что он никому не позволит приблизиться к истории своей семьи с запотевшей психоаналитической лупой. Не позволят и многие другие мастера слова до тех пор, пока существует миф о писателе. Поэтому сведения о детских травмах классиков чрезвычайно скудны, о чем приходится только сожалеть, вспомнив, например, работы Фрейда о Достоевском, построенные, по сути, на догадках. Тысячи литературоведческих монографий были бы короче, если бы их авторы знали, что увидел четырехлетний Левушка Толстой через замочную скважину, чем замахивались на пятилетнего Кафку, куда провалился трехлетний Джойс, гуляя в саду. Так не пора ли прервать многовековое ложноклассическое молчание и добровольным признанием способствовать торжеству истины и рассеиванию мифов и миражей, облегчая сложнейшую, напряженнейшую работу филологов, биографов, аналитиков текста? Пора.

Итак:

Я родился 7 августа 1955 года в 14 часов 45 минут в родильном отделении больницы города Жуковское Московской области. Роды прошли нормально, мой вес составлял 3200 г. при росте 52 см. Наша семья состояла из пяти человек: отец, Сорокин Георгий Матвеевич, инженер-механик, научный сотрудник МИНХ и ГП (Московский институт неф-

техимической и газовой промышленности); мать, Сорокина Нинель Владимировна, инженер-экономист, сотрудник ВНИИ геофизики; бабушка, Смекалина Анна Кузьминична, экономист, сотрудник ВНИИ геофизики; прабабушка, Смекалина Ксения Тимофеевна, пенсионер, и я. Мы жили в поселке Быково Московской области на улице Первомайской в доме № 29, принадлежащему ВНИИ геофизики, в отдельной двухкомнатной квартире.

В детстве я болел корью, ангиной (3-4 раза), болезнью Боткина (инфекционный гепатит).

ОСНОВНЫЕ ТРАВМЫ:

2,5 года. Родители обедали в одной комнате, я играл в другой. Возле окна стоял массивный письменный стол. Между ним и батареей парового отопления оставалось небольшое пространство, куда я и забрался. Уцепившись руками за край стола, а ногами упираясь в батарею, я полез на стол. На трубе батареи стоял кран со снятым вентилем, его острый штырь был наклонен в сторону стола. Сорвавшись со стола, я налетел затылком на штырь крана и повис на нем. Удар был сильным, и я потерял сознание. Внезапно наступившая тишина (карабкаясь на стол, я что-то громко пел) насторожила мою мать, она вошла в комнату и увидела меня, висящего на штыре. Меня сняли, я очнулся и заревел. Меня отнесли к живущей в соседнем доме пожилой женщине, работавшей некогда врачом, она выстригла мне волосы на затылке, обработала и перевязала рану, которая оказалась небольшой. Во избежание повторения травмы штырь крана обмотали бинтом, а стол придвинули к батарее. Залезая на стол, я дотягивался до мягкого, округлого штыря и с удовольствием трогал его.

5 лет. Во дворе нашего дома находилась канализационная яма с выходящим на поверхность земли канализационным люком. Каждый понедельник приезжала грязная зеленая машина с цистерной, из кабины вылезал мужик в засаленном ватнике, ломом поддевал чугунную крышку люка, сдвигал в сторону. Всегда яма была переполнена серо-коричневой жижей, которая иногда сочилась из-под люка, распространяя по двору ни на что не похожий запах. Мужик опускал в яму толстую ребристую трубу, включал мотор. Машина редела, серо-коричневая масса медленно оседала, скрываясь в глубине ямы. Приезда машины я ждал как праздник. Меня все завораживало: рев машины, оседающая жижа, запах, странный мужик. Я садился на корточки и наблюдал. С мужиком мы настолько подружились, что однажды он решил прокатить меня на своей машине. Я - мальчик в белых штанишках и белой панаме - забрался в кабину, мы поехали, как мне показалось, очень далеко и остановились на краю огромного, расстилающегося до горизонта болота. Мужик опустил трубу в болото, машина заревела и

содержимое цистерны вытекло, к моему восторгу. Когда мы вернулись, в доме царил переполох: родные и соседи искали меня. Шоферу был сделан выговор, а я на несколько дней лишился права гулять во дворе. Для того, чтобы отвадить меня от ямы, негодующая прабабушка рассказала мне "страшную" историю: такой же как я мальчик любил сидеть возле ямы, потом пропал, его долго искали, а через несколько дней ОН САМ ВСПЛЫЛ СО ДНА ЯМЫ. А присутствующая при этом соседка добавила: по двору надо гулять осторожно, потому что под землей там ВЕЗДЕ ЯМА. Я был в ужасе: перед глазами стоял всплывающий, раздвигающий жижу мальчик, трава под окнами казалась подозрительной, готовой в любой момент провалиться вниз, в жижу, вместе с соснами, песочницей и гамаком. День я провел в оцепенении, но на следующее утро все страшное забылось; рисовать и бренчать на пианино мне надоело, и я построил себе модель ямы: взял бидон, налил воды, набросал мусора, огрызков, хлебных корок. Затем положил в кузов игрушечной машины пузырек из-под одеколона, натянул ему на горлышко кусок резинового шланга. Несколько дней я забавлялся: подъезжал на своей машине к бидону, снимал крышку, откачивал (переливал в пузырек), ехал в туалет и сливал в унитаз. При этом я ревел, подражая реву машины. Прошла неделя, игра мне наскучила. Реальные яма и машина после этого перестали меня интересовать.

6 лет. Прабабушка умерла и некому стало сидеть со мной: родители и бабушка работали. Им удалось договориться с пожилой женщиной по имени Анна Степановна, которая за небольшую плату сидела с детьми. Она занимала половину небольшого дома, жила одна, своих детей у нее не было. В характере ее, как и у большинства крестьянок, сочетались добродушие с суровостью. Нас было четверо мальчиков дошкольного возраста, которых приводили к ней утром родители и оставляли до вечера. Режим дня был прост: гулянье в саду Анны Степановны, обед, сон после обеда, полдник, гулянье в саду до прихода родителей. Я плохо засыпал после обеда, ворочался, прижимался к грубой марлевой простыне и фантазировал на смутно-эротические темы: подглядывание за моющимися взрослыми, игра с девочками в "больницу" и т.д. Меня это возбуждало, мой маленький член напрягался, я терся им о марлю, бессознательно мастурбируя. Это заметила Анна Степановна и строго запретила мне "делать глупости". Запрет на меня не подействовал и на следующий день я так же терся о простыню, в то время как трое других мальчиков безмятежно спали. У Анны Степановны в этот момент были ее подруги - соседки по дому: две одинокие некрасивые женщины среднего возраста. Убедившись, что я опять "занимаюсь глупостями", она позвала их в спальную, сбросила с меня одеяло, стянула трусы и

показала подругам: - "Полюбуйтесь, чем он занимается! Все спят, а он вон что делает! Ну-ка, Катя, дай мне ножницы, я ему сейчас пискку отрежу, чтобы больше не баловался!" Толстая, мужеподобная Катя подала большие нижницы, Анна Степановна защелкала ими над моим членом, не переставая бранить меня. Я дико кричал, вырываясь из ее сильных рук. Попугав меня некоторое время, она убрала ножницы, приказала мне: "Спать!" - и вышла вместе с посмеивающимися подругами. Вечером я рассказал родителям о случившемся, на них это сильного впечатления не произвело, да и девать меня больше было некуда, и еще месяца два меня водили к Анне Степановне. Теперь уже я старался не тереться о простыню, к тому же она часто "проверяла" меня, трогая мой член: не занимаюсь ли я "глупостями". Через некоторое время я начал сильно заикаться.

7 лет. Я сидел в шезлонге в саду возле нашего дома и что-то мастерил из сосновых шишек. Ко мне подошел мой приятель Андрей, старший меня года на два. Весело разговаривая со мной, он неожиданно выбил подпорку шезлонга, и я упал. Мизинец моей правой руки попал между складывающимися рейками шезлонга, которые, как ножницы, срезали верхнюю часть пальца. Плача и тряся окровавленным пальцем, я побежал домой. Моя бабушка не растерялась, обработала рану и умело забинтовала палец. Меня отвели в больницу, где рану повторно обработали. Хирург наложил солидную повязку, которая напоминала тот самый забинтованный штырь в комнате. Я любил трогать забинтованный палец, сжимать в левой ладони. Когда рана зажила, мизинец оказался на полсантиметра короче своего двойника. Мои занятия музыкой были прерваны, учительница сказала, что "гамму с таким пальцем не сыграешь". Вскоре я пошел в школу, которая потрясла меня своей скукой, казалось, излучаемой зелеными партами и черной доской. Я продолжал сильно заикаться и в школе, и когда поступил в МИНХ и ГП. В студенческие годы я познакомился с художниками круга Ильи Кабакова и Эрика Булатова, которые приветствовали мои первые литературные попытки. С тех пор я много и регулярно пишу. Заикаться я стал гораздо меньше сразу после окончания института в 1977 году. Любопытно, что моей дипломной работой был проект задвижки для нефтепровода - большого крана, конструкцией похожего на тот самый, на штыре которого я висел. Я категорически воздерживаюсь от самоинтерпретаций и все-таки не могу не выстроить хотя бы одну напрашивающуюся шизоаналитическую цепь: Окаменевшие органические соединения - уголь - паровое отопление - батарея - кран - штырь - голова - член - ножницы - язык, речь - палец - шезлонг - текст - задвижка - нефть - окаменевшие органические соединения.

Дмитрий А. Пригов

**ТЯЖЕЛОЕ ДЕТСТВО,
ИЛИ 20 СТРАШНЕНЬКИХ ИСТОРИЙ**

Предупреждение

Всякий, у кого случилось быть детство, может припомнить нечто подобное. Можно конечно, начать объяснять это на фрейдистский манер, а можно понять все как есть. Это же так просто.

*

Убогое детство мое протекало
Вдали от прогресса и нежных утех
Я помню тянуло всегда из-под стрех
И обувь всегда по весне протекала

И низкое слабое зимнее солнце
С утра проходило за мутным оконцем
И кошка входила, бросалась на грудь
И сердце как жидкую красную ртуть
Выпивала

*

Когда я маленький играл
На скрипке средь большого зала
То сзади крыса выползала
Вверх по штанине заползала
Вгрызалась в слабую мошонку
Мою и напрочь выгрызала
А я играл, играл, играл
Холодного большого зала
Посреди

*

Когда я в прудике купалась
Ко мне вдруг рыба присосалась

К животу
На берег выскочила - невозможно:
Всю печень высосала через кожные
Поры

*

Я девочкою у березы
Весною проливала слезы
Ее, березу было жаль мне
Я пальцами ствола касалась
Они вдруг раз - и побежали
И на верхушке оказались
Шумят, шумят все с ветром балуя
А я внизу стою беспалая
Домой вернуться страшно

*

Старушка веселая рядом жила
Дела все забросит и в гости придет
Сидит и смеется, забыв про дела
Все челюстью нижней взмахнет и взмахнет
И я с ней смеюся малой и глупой
Смотрю - у нее-то зубов полон рот
Новых
А мой-то - пустой! да и что-то вот мой
Кровоточит непрерывно

*

Я в черных трусиках по лесу
Шел, вдруг медведь меня обнял
И ласкотал и пел мне песни
И сзади голову лизал

И отпустил, и в лес назад
Ушел, и возвопил я выпью:
Глаза! Глаза! Мои глаза!
Он их через затылок выпил
Глаза мои голубые

*

Когда я в детстве, Бог прости
Как маленькая Вероника
Лежала косы распустив
Змея вовнутрь меня проникла

Все выела внутри меня

С тех пор как кто в меня заходит
Его горячая струя
До сердца моего доходит
Прямо сердца обнаженного касается

*

Я помню, мне лет десять было
Грудь только-только прорастала
Я шла, она навстречу шла
Как дунет! - и грудь внутрь пошла
Расти

*

Гулял я около огня
И тут по умыслу по злому
Дети пропойцы Козлова
Близнецы
Внезапно подожгли меня
И я увидел зреньем разовым
Ослепительным
Как моя кожа дымкой газовой
Вдруг полетела, засмеялась
А после сморщилась и смялась
И исчезла
А я остался красный, весь в
прожилках и волокнах
блестящих, ничем не
прикрытый

*

Мне бабушка рассказывала как я в раннем детстве
Сидел капризничая за тарелкой каши
Вдруг из стены просунулась рука
Проткнула острым пальцем мой нетвердый черепок
И выковырев мозг на плоскую тарелку
Передо мною бросила, что и не отличить
От подостывшей, пленкою подернувшейся каши
Так бабушке запомнилось

*

Я помню, в кроватке лежала больная
И беленький зайчик ко мне прибежал
Прижался к ногам моим будто играя
И будто бы тысяча ласковых жал
Остреньких таких

Прошли сквозь меня и пропали в ступнях
Я тут же схватилась за волосы - ах!
А волос-то и нет -
Сквозь ступни все в зайчика-то и ушли

*

В сандаликах по полю шел
Вдруг ворон как злодей Артемий
Соседский
На голову в ботинках сел
И клювом стал долбить мне темя
Мне сделалось нехорошо
Во рту мне стало дико горько
Вся кровь как мелкий порошок
Из пальцев на дорожку горкой
Ссыпалась
И ворон улетел победный
С тех пор я ссохшийся и бледный
Сделался

*

Близ пруда я гуляла робко
Вдруг кто-то вверх там поднимается
И говорит: Какая попка!
И ласково ее касается

И попка вдруг окаменела
Прямо камнем стала
И в воду тянет, я лежу
На дне среди густого ила
И шевелюсь, и вверх гляжу
Не в силах ее приподнять

*

Я с девочкой одной сидел за партой
Она взяла цветочек полусмятый
И легонько моей коснулась руки
Смотрю - у ней уж три руки
Потом моей коснулась ноги
Смотрю - у ней уж три ноги
И побежала ими всеми так легко перебирая
А мне ни двинуться, ни встать - такая
Вот
История

*

Мы, помню, в детстве, бедно жили
Недоедали и едва
Концы с концами мы сводили
И дня каких-то, может, два
Нам до получки не хватало
Под корень, хоть не без труда
Я ногти вырвала тогда
И на базаре обменяла
На что-то съестное

*

Я с детства любопытный был
За старшим братом я любил
Подглядывать: совокупится ли
С девицею
Однажды глянул - Боже мой!
Там воздух был такой густой
Что прямо влип в него ресницами.
Под корень -
Уж тут меня учили бить
Уж меня били-колодили
А все не могут отлепить
Таки вот и не отлепили
Ресницы
Такой вот был воздух во времена моего детства

*

Я помню, чем-то занимался
Смотрю - в окошке старичок
Словно один большой зрачок
В лицо глядит, ну, я - молчок
Потом смотрю - а мое мясо
Все тихо сложено в углу
А я-то сам -
Один скелет и не могу
Двигаться даже

*

Кёльн 1992

Я помню, собирал грибы
В детстве
Зашел в глубокую ложбину
Туман густой лежит как бы
Странность какая
Я вдруг почувствовал чужбину

И я прилег, чтобы рассвет
Подождать
Туман рассеялся к рассвету
Я встать хочу - да силы нет
Я чувствую, что во мне нету
Костяка
А он поодаль белой массой
Лежит застывшею пластмассой
Вытекшей

*

Помню, странный вечер был
Помню, душен был и ал
Помню, я его спросил
Что-то
Помню, он мне отвечал
Что-то
И куда-то улетел
Глядь - все уши обгладал
Зачем-то

*

Я помню где-то лет с шести
Там что-то с животом случилось
Не то, чтобы он стал расти
Само собою получилось
Что
Он просто стал в себя вбирать
Все это разом без различий -
Глаза, ресницы, ногти, грудь
Кровь, уши, волосы, и плечи
И все прочее
Стал испражняться и рожать
А мне ему и возражать -
То
Нечем

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH**SONDERBÄNDE**

HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND

TILMANN REUTHER

Еще в продаже:

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.-.
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 Očereťjanskij, 1988, 335 S., öS 300, DM 42.-
22. **J. FARYNO**, Poëtika Pasternaka ("Putevyje zapiski", "Ochrannaja gramota"), 1989, 316 S., DM 58.-
23. **Marina Cvetaeva**. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. **Studies in the Life and Works of Mixail 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, ca 330 S., DM 48.-
27. **B.M. GASPAROV**, Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, (Anfang 1992), ca. 420 S., DM 65.-
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 "Goldsmithiana"**, 1992, ca. 250 S., DM 58.-
30. **S. EL'NICKAJA**, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., DM 65.-
31. **Psychopoetik**. Tagungsbeiträge München 1991. Herausgegeben von A. Hansen-Löve, 1992, 575 S., DM 75.-
32. **Marina Cvetaeva**. Stat'i i teksty. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. **Festschrift für V.Ju. Rozenčevjg zum 80. Geburtstag**, 1992, ca. 280 S., DM 65.-

**Order from: A. Neimanis Buchvertrieb, Hans Sachs-Str. 10,
D-8000 München 5, Germany**