Wiener Slawistischer Almanach · Sonderband · 20

(eBook - Digi20-Retro)

Wolf Schmid (Hrsg.)

Mythos in der slawischen Moderne

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

http://verlag.kubon-sagner.de

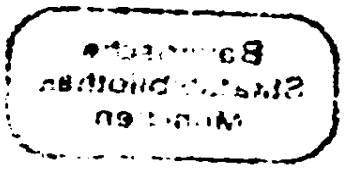
«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 20

LITERARISCHE REIHE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE

MYTHOS IN DER SLAWISCHEN MODERNE

HERAUSGEGEBEN VON WOLF SCHMID



1987

GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG SLAWISTISCHER STUDIEN, WIEN

TITELGRAPHIK

Diagramm der linken Hand (Jean Belot, Œuvres , Lyon 1649)

DRUCK

Offsetschnelldruckerei Anton Riegelnik
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

ZU BEZIEHEN ÜBER

Wiener Slawistischer Almanach
Institut für Slawistik der Universität Wien
A-1010 Wien, Liebiggasse 5

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien

ISSN 0258-6827

I N H A L T

VORWORT

Vom 3. bis 5. September 1986 fand in Hamburg das Symposium *Mythos in der slawischen Moderne* statt, das sowohl in seiner Fragestellung als auch in der Zusammensetzung der Teilnehmer an frühere literaturtheoretische Kolloquien anknüpfte. Die Reihe dieser Tagungen wurde 1982 in Hamburg mit einem slawistisch-romanistischen Kolloquium zur Intertextualität in der Literatur, Bildkunst und Musik eröffnet; man vgl. dazu den von Wolf-Dieter Stempel und mir herausgegebenen Sammelband *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11), Wien 1983. Es folgte im Jahre 1983 das *Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung*, das in dem von Rainer Grübel edierten Band *Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский Рассказ* (= Studies in Slavic Literature and Poetics. 6), Amsterdam 1984, dokumentiert ist. Im Jahre 1984 wurde die Reihe mit dem von Aage Hansen-Löve in Wien organisierten Symposium *Erinnern - Vergessen - Gedächtnis* fortgesetzt, dessen Beiträge im Band 16 (1985) des *Wiener Slawistischen Almanachs* abgedruckt sind.

Die Aufgabe des zweiten Hamburger Symposiums war es, die in jüngster Zeit - zumeist aus der Perspektive der Postmoderne - wieder heftig diskutierte Rückkehr zum Mythos am Beispiel der slawischen Literaturen als Grundzug der rationalismuskritischen, antirealistischen Moderne aufzuweisen. Der Begriff der Moderne wurde im weiteren Sinne verstanden; er schloß auch die Avantgarde mit ein. Somit bildete den Bezugsrahmen die Zeit zwischen 1890 und 1930.

Die Untersuchung der re-mythisierenden Moderne konnte sich natürlich nicht im stoffgeschichtlichen Aufweis mythologischer Gestalten und Motive erschöpfen. Es ging vielmehr um die Rekonstruktion der weiter und tiefer reichenden Mythopoiesis der Moderne. Es galt somit, das mythische Denken der Moderne in

seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen aufzuspüren: als Mentalität der dargestellten Welt, als Bauform des diese Welt präsentierenden poetischen oder prosaischen Textes und schließlich als generatives Prinzip der Weltimagination und Textproduktion.

Der vorliegende Band enthält in überarbeiteter und zum Teil erheblich erweiterter Form die Vorträge, die auf dem Symposium gehalten und ausführlich diskutiert worden sind. Darüber hinaus haben Miroslav Drozda und Jerzy Faryno, die an der Teilnahme verhindert waren, Aufsätze beigesteuert. Aage Hansen-Löve hat zu seinem Essay, der das Symposium eröffnete und auch diesen Band einleitet, eine schriftliche Vorlage mit einer Abhandlung zum Symbolismus verteilt, die in der Diskussion mit berücksichtigt wurde. Deshalb ist er in diesem Band mit zwei Beiträgen vertreten.

Der Band ist im übrigen ein Beispiel dafür, wie das Objekt zur Methode werden kann. Archaische Vorstellungsweise thematisierend, verdankt er sich selbst einer Herstellungstechnik, die in unseren rasch computerisierenden Tagen nicht anders als archaisch genannt werden kann: ist er doch zum Druck noch über das mittlerweile steinzeitliche Gerät der Kugelkopfschreibmaschine gelangt. Das Typoskript-Verfahren aber bedarf, wie man weiß, sorgfältiger Schreiber und aufmerksamer Korrektoren. Diese standen mir in einer Redaktionsgruppe zur Verfügung, zu der Maike Bauer, Ruth Johannsen, Karin I. Pafort, M.A., Susanne Veselov und Reinhold Vogt gehörten. Ihnen danke ich für ihre geduldige Mitarbeit. Mein Dank gilt auch der Universität Hamburg, die selbst in einer Zeit strengster Sparmaßnahmen die Arbeit der Redaktion finanziell unterstützt hat.

Hamburg, Juli 1987 Der Herausgeber

Aage A. HANSEN-LÖVE (Wien)

MYTHOS ALS WIEDERKEHR

Ein Essay

Die Wiederkehr ist etwas dem Mythos Immanentes - und das in zweierlei Hinsicht: "Wiederkehr" ist einmal die Weise des Auftretens des Mythos in der Gestalt seines Erzähltwerdens. Der Mythos selbst ist eine Art des "Erzählens", für die das Prinzip der Wiederholung unabdingbare Voraussetzung ist. Zugleich ist der einzelne Mythos immer bloß die Wiederholung eines einzigen Ur- und Ausgangsmythos, der als kosmischer URTEXT alles immer schon enthält und im Sinne einer allem vorhergehenden DNS-Urmasse "in nuce" vorwegnimmt. Im Gegensatz zum zielstrebigen Voranschreiten des epischen und mehr noch des romanesken, novellistischen Erzählens (sei es in Wort oder Bild) ist das Kompositionsprinzip des Mythos eigentlich narrativ, im wörtlichen Sinne prähistorisch. Die einzelnen Motive sind noch keiner fixen Abfolge im raum-zeitlichen Kontinuum der fiktionalen Erzählwelt untertan, sie sind vielmehr frei beweglich, austauschbar und dienen allem anderen als dem Unterhaltungsbedürfnis eines auf Spannung und Auf-Lösung des narrativen Knotens fixierten Hörers. Gerade das Iterative, das Insistieren immer gleicher Symbole und ritualisierter Abläufe zeichnet das Mythische aus. Da wir die Mythen - allen voran die griechischen - immer schon in einer weitgehend episierten und narrativisierten Erzählform überliefert haben, neigen wir dazu, diese schon sehr späte Form der Erscheinungsweise dem Mythischen selbst gleichzusetzen. Tatsächlich befriedigt aber der Mythos in seiner ursprünglichen Funktion nicht ein

distanzschaffendes Fiktionsbedürfnis, das ja eine klare Trennung von nacherlebendem Hörer-Ich und dem narrativen Helden, zwischen dem "hic et nunc" der Erzählsituation und der Szenerie des Erzählten voraussetzt - eine "Rampe" also, deren bloß v o r g e s t e l l t e s Überschreiten den eigentlichen "Kitzel" des Fiktionalen bildet.

Der Mythos dagegen hat keine "Rampe" und kennt auch keinerlei fiktionale Dialektik des gleichzeitig im Dargestellten an- und abwesenden Hörers, der zwar die phantasieanregende, ja auch kathartische "Spannung" des episch-tragischen Helden genießt, genauer: "introjiziert", verinnerlicht, ohne die letalen oder jedenfalls strapaziösen Folgen der heroischen Peripetien und Traumata am eigenen Leibe verspüren zu müssen. Daher erscheinen auch dem auf das Fiktionslesen orientierten modernen Menschen mythische Texte (selbst in ihrer narrativisierten Spätform als Sage oder Märchen) so langweilig, weil da die Stellvertreterspannung auf scheinbar dilettantische Weise immer wieder gestört, ja gar nicht erst aufgebaut wird. Auf der Ebene des Bewußtseins und des damit verbundenen narrativen Wissens ist der Ablauf des Mythos (ebenso wie übrigens auch jener der griechischen Tragödie) von A bis Z prädiktabel, quasi ein Witz ohne Pointe oder eine Pointe ohne den dazugehörigen Witz. Der Mythos erscheint starr, statisch, uninteressant, primitiv, weil er die für jede Fiktionserzeugung unerläßliche Identifikation mit einer individuellen Perspektive, einem nachvollziehbaren "Standpunkt" (point of view) nicht aufweist. Sich Identifizieren bedeutet ja nichts anderes als die sehr spät erst in der menschlichen Evolution auftretende Fähigkeit bzw. Fertigkeit, das eigene, unverwechselbare, individualisierte Ich-Bewußtsein durch das eines anderen Menschen auf der Vorstellungsebene zu ersetzen, wobei das eigene Bewußtsein die Rolle des "Zuschauers" lustvoll spielt, während dem fremden Bewußtsein die Funktion des "Akteurs" überlassen wird. Die Aufgabe der Fiktionskünste besteht ja gerade darin, eben diese "Beweglichkeit" des individualisierten Ich-Bewußtseins aufrechtzuerhalten, d.h. das Bewußtsein des anderen in einem solchen Maße "nachspielen" zu können, daß das eigene

Bewußtsein gleichsam "bewußtlos" wird, ohne dadurch die vitalen Lebensfunktionen auszulöschen.

Der Fiktionsmensch "erholt" sich also in "fremden Kleidern" von dem Totalitätsanspruch des eigenen Bewußtseins, das zwischen rollenbedingtem Gewand und eigener Haut nicht mehr unterscheidet. Gleichzeitig garantiert die eigene Fähigkeit, sich "in den anderen zu versetzen", die sehnsuchtsvolle Hoffnung, derselbe Vorgang müßte auch umgekehrt gelingen: nämlich selbst der "Bewußtseinsfokus" eines anderen zu werden. Die damit verbundene Erleichterung liegt gleichfalls auf der Hand: Sie resultiert aus der beruhigenden Erfahrung, daß die eigene Innenwelt und alle damit verbundenen Wahn-Sinne und Zwänge immer noch "nachvollziehbar" seien. Gerade die Fixierung auf die Angst, nicht mehr aus der Perspektive eines anderen Menschen nacherlebbar zu sein, nicht mehr die "Helden" der jeweiligen Bewußtseinswelten gegeneinander "austauschen" zu können, eben diese Angst vor dem totalen Isolationismus des Eigenen macht die Identifikation für den Kulturmenschen zu einer Überlebensfrage. Solange meine "Geschichte" noch einen anderen als "supplierenden" Helden zuläßt, kann sie nicht so verrückt sein, wie sie mir selbst immer mehr vorkommt. Umgekehrt: Solange ich in der Lage bin, mich an das Bewußtseinssteuer eines fremden "Autos" (auch im Sinne des αὐτός) zu setzen, kann ich die Gewißheit haben, über einen halbwegs gemeinsamen Verstehenshorizont zu verfügen und damit bei mir selbst daheim sein zu können. Überspitzt könnte man sagen: Im Gegensatz zum archaisch-mythischen Menschsein ist die rezente Humankondition darauf angewiesen, die jeweils eigene Individualgeschichte und damit sich selbst als narrativen Helden im Zustand der "(Nach-)Erzählbarkeit" zu halten.

Umgekehrt könnte man also formulieren: Das moderne Ich-Bewußtsein ist sich nur dann seiner selbst gewiß, wenn es zum nachvollziehbaren Erzählsubjekt eines fremden Ich werden kann und vice versa. Oder noch präziser: Das Individualbewußtsein, bestehend aus einem Reflexionsorgan und einem Fiktionsorgan, d.h. aus N a c h - Denken und V o r - Stellen, ist das Produkt einer gleichzeitig wirksamen Ver- und Entgegenwärtigung.

Das Reflexions-Ich ist im Fiktions-Ich "verschluckt", da die Anwesenheit der Reflexion die Abwesenheit von Fiktion bedingt - und umgekehrt. Für den "Reflektor" besteht das Wesen des (eigenen) "Fiktionators" in seiner grundsätzlichen Inkonsistenz. Aus seiner Sicht ist das zur Identifikation fähige und zur Lust am Selbst strebende Fiktions-Ich "uneigentlich", "lügenhaft", nur "scheinbar" und der Reflexion "unverfügbar"; aus der Sicht des Fiktionstriebes bedroht die Reflexivität die Selbstvergessenheit und Unmittelbarkeit der Hineinverwandlung ins Andere. Die "Reflexion" ist Hüterin der Schranken zwischen Ich und Du, Subjekt und Objekt, Faktizität und Fiktionalität, ist Türhüter zwischen Eigenem und Fremden an der "Rampe" zwischen Zuschauer und Akteur; sie steht unverzüglich mit der ernüchternden "kalten Dusche" bereit, wenn die Fiktionsverzückung den Rückweg aus dem "Fremdgehen" zu verlegen droht...

Nichts von all dem im mythischen Dasein: Der Mythos "spielt" nicht mit dem Kitzel des Fremdgehens - er ist das Fremde selbst und zugleich seine Bewältigung. Der Mythos verzichtet auf die "Spannung" der überraschenden Einmaligkeit - wie sie das rezente Geschichtenerzählen sich selbst auferlegt -, der Mythos bewegt sich in der Wiederholung des Unbekannten, er "dreht sich immer um sich selbst" wie eine Doppelspirale, deren eine Bahn sich in die Tiefe schraubt, während die andere aszendiert. In dieser Selbstbewegung ersetzt die mythische E n t f a l t u n g die horizontale narrative Linearität; Z y k l i z i t ä t ist die Struktur einer in sich ruhenden Bewegung, die keinen "Fortschritt", keine Akkumulation von Wissen und faktischer Information kennt, sondern nur das rhythmisch-pulsierende Wachsen und Vergehen einer unbekannten Wesenheit.

Der Mythos ist der Text einer Welt, die noch keine historisierbare Bewußtseinsgeschichte hat. Aus der Sicht dieser Geschichte erscheint er "roh" und "grausam", weil er kein elaboriertes Bewußtsein kennt, das sich die Welt untertan macht, indem es sie vertextet. Als Ablauf von ikonischen oder verbalen Motiven ist der Mythos eine Art "Unendlichband", das den Kode der Welt permanent präsent hält. Anders als die Geschichte, de-

ren fiktionaler Diskurs wie ein Filmstreifen am "geistigen Auge" des individuellen Projektors v o r b e i z i e h t und damit die temporale Dynamik der punktuellen Statik des Betrachters entgegenstellt, anders als dieser ist der "mythische Mensch" selbst immer "bewegt": Er selbst ist es, der sich durch den "mythischen Raum" bewegt oder dies an der Hand eines rituell bestimmten "Mythagogen" (eines Mythenführers) tut. Während also das Erzählen in eine kausale und temporale Konsequenz suggestiv hineinzieht (ist doch jedes Erzählen auch eine Art der "Verführung" und "Behexung"), durchwandelt der Mythagoge einen R a u m , dem die Kategorie der Z e i t und der mit ihr verbundenen Kontinuität und Homogenität des Seins fehlt.

Der mythische Raum verfügt über keine durchgehende physikalische oder geographische Ausdehnung, sondern über eine T o p o g r a p h i e von imaginativen Zuständen, die d i s k o n t i n u i e r l i c h , also sprunghaft und (aus der Sicht des perspektivischen Bewußtseins) inkonsequent auftreten. Im modernen raum-zeitlichen Kontinuum erhalten alle Gegenstände und Situationen dadurch eine kontrollierbare Bedeutung (und damit auch Existenzberechtigung), daß sie im Sinne einer praktischen Erfahrung funktionieren; im Rahmen dieses kausal-empirischen Denkens ist die Kontinuität des Bewußtseins von Einzelnen oder Kollektiven nur insofern gesichert, als jede Erscheinung (bei ihrem Auftreten oder möglichst schon vorher) sinnvoll nacherzählbar, der eigenen oder allgemeinen Sinnproduktion einverleibbar erscheint. Der N a r r a t o r ist also jemand, der auf privilegierte Weise das Auftreten von Erscheinungen in einen sinnvollen Bedeutungszusammenhang bringt und damit eigentlich die Herrschaft über die Z e i t antritt, die in das lineare Flußbett eines einsinnig ablaufenden, zielstrebigen Prozesses einreguliert wird. Indem der innere Erzähler, als welcher das Bewußtsein als Intellekt sich selbst gegenüber figuriert, die jeweils auftretenden Erscheinungen und Eindrücke kategorisiert, serialisiert und dabei tüchtig selektiert und manipuliert, tritt er als I n t e r p r e t a t o r , d.h. Sinngeber, und damit gleichzeitig als Produzent und Held der eigenen Geschichte auf.

Das "Erzählen" der eigenen Geschichte (also das jeweilige Interpretieren der momentanen Eindrucksfülle im Chaos des "hic et nunc") würde dann, wenn es im Menschen nur das Ich-Bewußtsein gäbe, zusammenfallen mit dem "Leben der eigenen Geschichte" - eine Schlußfolgerung, die jenen Bewußtheitsstau verursachte, welcher den philosophischen und existentiellen Radikal-Idealismus des 19. Jahrhunderts mitverschuldet hatte.

Gänzlich anders die Diskontinuität und kausal-empirische Inkohärenz des mythischen Raumes: Hier ist die Bedeutung von Dingen und Ereignissen nicht das Ergebnis von Interpretation durch den Einzelnen (oder jener Institutionen, denen er sich anvertraut), hier ist "Bedeutung" quasi "naturgegeben" und "wirklich" insofern, als ihre Wirksamkeit auf unsere Sinngebung und Zuordnung verzichten kann. Konsequent läßt sich daraus folgern, daß der Mythos (in seiner ursprünglichen, vorkulturellen und vornarrativen Struktur) Bedeutungen präsentiert, konfiguriert, arrangiert, die als S y m b o l e und nicht als potentielle S i n n t r ä g e r auftreten. Daher auch die provokante "Sinn-Leere" des Mythischen und aller ihm analog und homolog strukturierten "Topographien" - also etwa auch des Unterbewußten.

Der narrative Diskurs, die in Bewußtseinsgeschichte übersetzte Allgegenwärtigkeit der Welt, liefert "Bedeutungen" und damit gewissermaßen den "Rohstoff" des "Bewußt-Seins" immer nur in Hinblick auf den S i n n z u s a m m e n h a n g , den eine jeweilige Kultur insgesamt darstellt: Geht der Sinn verloren und damit die als adäquat empfundene Interpretierbarkeit des Geschehens, dann gibt es auch keine "Bedeutungen" mehr. Auch hier sehen wir, wie lebenswichtig es für das kulturelle Ich ist, seine "Sinnkompetenz" jeweils dadurch zu überprüfen, daß es (wie schon gesagt: fiktional) zeitweilig die eigene Geschichte durch eine fremde ersetzt. Das "Privatleben" des Ich-Bewußtseins - also die Individualexistenz - ist sich paradoxerweise seiner "Einmaligkeit" als seines höchsten Gutes gerade dann am gewissesten, wenn es (mit Hoffnung auf problemlose Rückkehr) in einer anderen Geschichte, in einem anderen Lebens-Text eine ganz andere Gestalt annimmt. Daher ist auch eine der Hauptbetätigungen des Kultur-

menschen Verkleidungsspiel und Voyeurismus. Der auf sein Individualbewußtsein Beschränkte kann seinen "Eigen-Sinn" nur mehr dann entdecken, wenn er - rausch- und suchthaft - sich selbst in der Verkleidung eines anderen begegnet (das zur Transvestie); er kann seinen unendlich unbefriedigten Exhibitionstrieb (den er für Selbstverwirklichung hält) nur dadurch stillen, daß er die Rolle des Akteurs mit jener des Zuschauers verwechselt, der das eigene Leben aus dem gegenüberliegenden Fenster betrachtet. In letzter Konsequenz erscheint dann die "Lebensgeschichte" als das Produkt einer Sinngebung durch die vielen anderen, mit deren Augen wir uns selbst betrachten.

Der mythische Mensch, genauer: die mythische Substruktur des Unbewußten kennt seine eigene Geschichte und damit seine prädestinierte Sinngebung nicht, er befindet sich permanent "in statu nascendi", indem er immer mehr das w i r d , was er eigentlich von Anfang an schon war bzw. i s t . Wenn also die Bedeutungen im Mythos nicht als S i n n repräsentiert werden, sondern als S y m b o l e präsent und wirksam sind, bedarf es im mythischen Raum auch keiner Sinngebung, die das reflektierende und zugleich fiktionale Bewußtsein zum Autor hat. Daher läßt sich der Mythos eigentlich auch nicht im oben gemeinten Sinne "interpretieren", wenn damit die Übersetzung der Vieldeutigkeit und Ambivalenz des Symbolischen in die jeweilige Eindeutigkeit und Benützbarkeit linearer Texte gemeint ist. Daher sagen die Mythologen auch: Ein Mythos läßt sich nur in einen anderen "übersetzen", ja alle Mythen (in der ermüdenden Vielfalt ihrer jeweiligen Vertextung) sind nur wechselseitige Übersetzungen eines einzigen Urmythos, der als Schöpfungswort Schöpfer und Geschaffenes zugleich darstellt.

Der Mythos wird - aus der Sicht der geschichtlichen Menschheit - immer schon als verbalisierter T e x t vorgestellt und in diesem Medium tradiert. Wir haben es gewissermaßen immer schon mit "Nach-Erzählungen" von "Nacherzähltem" zu tun, mit Sinngebungen und Interpretationen also, die - unendlich wiederholt und solchermaßen verballhornt - eine ursprüngliche Botschaft zum Verstummen gebracht haben könnten. Wenn es auch wahr

ist, daß der episierte oder narrativisierte Mythos immer schon unkenntlich gemacht wurde - und das umso mehr, als der Anschein von Sinn und Konsequenz erweckt wird -, wenn also Archaik und Naturhaftigkeit immer neuen Restaurationsversuchen und Umbauten unterworfen wurden: Das mythische "stratum imagine" ist dennoch allgegenwärtig, wo Menschen mit Zeichen umgehen oder solche setzen. Am allerwenigsten dort freilich, wo ein restauratives Kulturbewußtsein das Mythische am ehesten vermutete und einer wohlmeinenden "Parzellierung" zuführen wollte: In den "Reservaten" einer auf "Klassik" oder "überseeische Exotik" stilisierten M o t i v i k , in der bloß thematischen K o s t ü m i e r u n g und antikisierenden P a t i n i e r u n g "altertümlicher Stoffe", die über ansonsten hochtechnisierte Trägerstrukturen und Funktionsträger drapiert werden.

Etwas überspitzt könnte man sagen: Das Mythische ist gerade dort am wenigsten präsent, wo es als T h e m a am vordergründigsten in Erscheinung tritt: Apollo und Dionysos, Demeter und Astarte, Ödipus und Orpheus... So entscheidende Bedeutung der N a m e (vor allem der göttliche) für die Konstituierung des Mythos hat, so nichtssagend ist das mythoide "name dropping" in ansonsten durch und durch amythischen modernen Erzähl- oder Bildwerken. Genaugenommen ist das Mythische eine vielsagende Abwesenheit an der Oberfläche der Texte, jenes "beredte Schweigen", das sich unter der geschwätzigen Mitteilsamkeit einer vernetzten Kommunikationsgemeinschaft verbirgt.

Der Mythos läßt sich nicht herbeireden, obwohl er sich doch in jeder auch noch so nachlässigen Bemerkung einnisten kann, aus der er - ohne daß es dem Sprecher oder Erzähler bewußt wäre - hervorblitzt. Vielfach ist der Mythos das, was der Erzähler gar nicht "sagen will", was sein Erzählen eben verbergen, verhüllen, unterdrücken soll: Scheherezade erzählt und erzählt, um eben nicht an jenes Ende zu kommen, das für sie den Tod bedeuten würde - und doch ist ihr Erzählen selbst eine Form des Sterbens, das sich vor den lebenden Helden verborgen hält. Aus dieser Sicht ist das Mythische gewissermaßen das U n b e w u ß t e einer jeden Rede, die vom Bewußtsein geführt und gelenkt wird.

Solange "Ich" rede, kann "Es" schweigen...

Ein Vergleich der mythisch-archaischen Strukturen mit dem U n b e w u ß t e n des Menschen oder ganzer Kollektive ist aber nur dann sinnvoll, wenn folgende Einschränkungen immer bewußt bleiben. Ich möchte hier nur einige aufzählen:

1. Bei einem Vergleich zwischen Mythisch-Archaischem und unter- oder unbewußten psychischen Strukturen kann es sich keineswegs um eine I d e n t i t ä t handeln, es sei denn, wir würden als "Mythologen" die vorhistorische und damit vorbewußte Position des Urmenschen einnehmen, der offenbar ausschließlich oder weitgehend aus einer solchen mythisch-unbewußten Identität heraus lebte und imaginierte, was ja gleichbedeutend mit "Denken" war.

2. Wir dürfen diesen Vergleich aber auch nicht so sehr als A n a l o g i e von Bildern und Motiven sehen, wie dies so oft von fehlgeleiteten Jungianern propagiert wurde, die sich gerne das Unbewußte als eine Art archaischer Bildergalerie vorstellen. Ich möchte hier nur einschieben, daß Jung selbst immer wieder präzisiert, es handle sich bei den Archetypen, die im Unbewußten als m y t h o g e n e Kräfte wirksam sind, um "leere Strukturen", die erst dadurch, daß sie ins Bewußtsein treten und das "Licht der Welt erblicken", eine konkrete b i l d - h a f t e oder v e r b a l e Gestalt annehmen, je nachdem, welcher Epoche und Kultur der jeweilige Bewußtseinsträger angehört. Diese "leeren Strukturen" vergleicht Jung treffend mit der Wirksamkeit von "Kristallgittern", an deren Achsen entlang sich die transparente Materie - kraftlinienförmig - ansiedelt. So ist auch der Archetypus (oder wie auch immer sonst eine Ausgangsstruktur bezeichnet wird) eine potentielle g e n e r a - t i v e und gestaltbildende Ordnung, in die sich - jeweils zeit- und bewußtseinsbedingt - unterschiedliche imaginative Elemente ansiedeln, die dem kulturellen Kode (d.h. dem semantischen und ikonographischen Wörterbuch) ihrer Zeit angehören. Eine a n a l o g e Beziehung zwischen Mythologemen, d.h. mythischen oder symbolischen Themen bzw. Motiven und Bewußtseinsinhalten wäre meiner Meinung nach eher in der Sphäre des jeweils gülti-

gen kulturellen Ü b e r -Ich anzusiedeln: Hier in der eltern- oder - genauer - vaterbestimmten Bewußtseinsordnung ist der Mensch Mitglied einer t r a d i e r t e n und zu jeder Zeit neu aktualisierten und modifizierten Zeichen- und Wertordnung, in die jeder einzelne hineinerzogen wird. Hier ist - übersetzt in die Vielfalt ikonographischer oder sonstiger Zeichenprogramme - der Mythos als thematische Allegorie und damit letztlich als Motiv von Bildungswissen gespeichert. Der Vergleich von Mythos und Unbewußtem betrifft aber eben nicht diese a n a l o g ausgebaute Bilder- und Bildungswelt, sondern die Übereinstimmung auf der Ebene der H o m o l o g i e , d.h. der Denkstrukturen.

Dies bedeutet schließlich 3., daß jeder Mensch nicht nur einen Zugang zu seinem eigentlichen Ur-Wesen über das kulturelle Über-Ich hat (dieses dient ja vielfach eher der Verdrängung des Urigen oder seiner Domestizierung im Musealen), es bedeutet auch, daß es im menschlichen Wesen (in der Psyche eines jeden einzelnen) unterschiedlich "archaische" bzw. "rezente" Strukturen gibt, wie dies übrigens ja auch die Gehirnphysiologie nahelegt. Demnach könnte es einen Zugang zum Mythisch-Archaischen für jeden von uns geben, einen Weg, der jenseits von (analog aufgebauter) Information, von Wissen und Bewußtsein liegt: Es würde bedeuten, daß wir nicht so sehr durch Zeichen und Gedanken mit unserer Vor-Vergangenheit und den Ursprüngen in Kontakt treten können als durch die bloße Tatsache, daß es eine Art V e r - w a n d t s c h a f t s beziehung zwischen mythischer und unbewußter Struktur gibt. Ein Teil unseres Selbst scheint über ein - wenn auch nicht direkt zugängliches - "E r b e" zu verfügen, das sich die anderen Teile dieses selben Selbst vorenthalten oder jedenfalls nicht automatisch aneignen können oder wollen. Dieses "Erbe" bzw. "Erbgut" ist aber kein nacherzählbares "Wissen", es ist auch kein sinnvoller "Text", es sind vielmehr jene urtümlichen Ur-Erfahrungen und Gesetzmäßigkeiten, die das "konkrete Denken" vom abstrakten Begriffsdenken des Intellekts unterscheiden.

Die platonische Lehre von der Erkenntnis als ἀνάμνησις,

d.h. als W i e d e r e r i n n e r n einer vorgeburtlichen Ideenschau, die das Wahrnehmen zu einem Akt des Wiedererkennens macht, wurde in der europäischen Philosophie oft sehr einseitig auf ein "Vor- W i s s e n" reduziert - wodurch ja die Frage nach der "Vererbbarkeit" von Wissens- und Bewußtseinsinhalten gerade für totalitäre Umerziehungskulturen so relevant wurde. Die Konzeption der platonischen "Anamnesis" geht aber von einem ganz anderen Erinnerungsbegriff aus: Das "Erinnern" im engeren Sinne bedeutet ein bewußtes, absichtliches und zielstrebiges Z u r ü c k g e h e n vom Heute ins Gestern mit dem Zweck, eine Information (also ein gegenständliches Wissen) oder eine Erfahrung dem Vergessen zu entreißen und zu vergegenwärtigen. Dieses kommemorierende, gleichsam autobiographische E r i n n e r n ist für den Aufbau eines in sich kohärenten B e w u ß t - s e i n s unerläßlich, eines Ich, das sich kontinuierlich, also von Tag zu Tag (auch über die Nächte hinweg) seiner eigenen Geschichte und - wie wir gehört haben - seiner erinnernden Sinngebung treu bleibt. Im Gegensatz zu diesem h o r i z o n t a - l e n Erinnern, das eine Bewegung auf der biographischen oder historischen L i n i e vollführt und damit das Vorbild für die Kommemorierung der "res gestae" darstellt, meint "Anamnesis" einen ganz anderen Erinnerungstypus, nämlich jenen, den die Griechen auch in der Muse der Mnemosyne personifizierten: das Erinnern als G e d ä c h t n i s a k t . In der Alltagssprache wird Gedächtnis gemeinhin als ein bloßer Wissens- und Informationsspeicher angesehen, der - gleich einem Computer - bestimmte Inhalte und Themen abrufbar bereithält. Diese freie Verfügbarkeit ist dem Gedächtnis freilich fremd: Das Gedächtnis beinhaltet - nach der bei Plato in die Philosophie eingeführten sehr archaischen Vorstellung - eben jene archetypischen Strukturen, die als Spur und Prägung in die Psyche des Menschen eingedrückt wurden. Gedächtnisinhalte sind nicht abrufbar oder frei verfügbar, sie "steigen" ins Bewußtsein "auf", wenn dafür eine existentielle Notwendigkeit besteht.

Nach der Vorstellung vieler Mythologen ist das Gedächtnis jener archaische Kern im Vor- und Unbewußten, in dem die uni-

versellen, kollektiven, d.h. vor und jenseits des individuellen Er-Lebens liegenden instinktiven Urerfahrungen aufgehoben sind. Es sind dies solche elementaren Kategorien wie Geburt bzw. Gebären und Tod, Einsamkeit bzw. Trennung und Verschmelzung, Fremde und Heimkehr, Rechts und Links, Kindsein und Elternsein, Schwellenerlebnisse aller Art wie jene zwischen Kindheit und Jugend, Jugend und Erwachsensein, diesem und dem Altsein etc. Ordnung und Wirksamkeit dieses Gedächtnisses läßt sich - wie alle vor- und unbewußten Phänomene - aus der Position des Bewußtseins und seiner Wissenschaft nur "rekonstruieren". Einer dieser Versuche mit epochalen Auswirkungen ist jener Freuds und seiner Nachfolger. Auch hier begegnen wir der Idee einer Homologie, d.h. einer strukturellen Äquivalenz von Mythos und Unterbewußtem, wenn auch mit einer ganz anderen Stoßrichtung als bei Jung oder jenem platonischen Menschenbild, das er wiederaufzurichten trachtete. Der a n a l y t i s c h e Zugang zum Unbewußten ist ein zunächst aufklärerischer, entmythologisierender, bewußtseinsfixierter. Indem die unbewußten Prägungen als Teil der eigenen Geschichte und der ihr eigenen Wiederholungszwänge e r - k a n n t , d.h. bewußt gemacht werden, wird auch die mythische Struktur des Unbewußten in diesem Sinne n a r r a t i v i - s i e r t , d.h. zur eigenen Lebensgeschichte umerzählt, wie dies einleitend angedeutet wurde. Während Freud und die Seinen - vereinfacht gesagt - analytisch die Individualgeschichte aus dem kollektiven Mythos ableiten und damit zu emanzipieren trachten, geht die Mythopsychologie vom Typ Jungs den umgekehrten Weg und versucht, im Individualtext des Einzellebens die Spuren des Mythischen und Archaischen zu entdecken, auf synthetische Weise das Selbst ganz und heil zu machen, indem es seinen mythischen Urzustand integriert.

Nun sind wir wieder beim Thema der Wiederkehr: Diese ist eine genuin mythische Erscheinungsweise, wenn man nicht annehmen will, daß Mythos selbst "Wiederkehr" bedeutet, "Rückkehr" nach dem "Ausgang", nach dem "Abstieg" ins Dasein und in die konkrete Gestalt des Ich und seiner Geschichte. Auf der Ebene der Geschichte hat "Wiederkehr" eine ganz andere, wenn auch nicht we-

niger schicksalhafte Bedeutung: Sie meint den Versuch des Bewußtseins, seine Identität und damit seine Selbstheit dadurch zu erlangen, daß es zwanghaft und/oder lustvoll die Exposition der eigenen Geschichte - nach Freud die ersten Zeiten der Kindheit - wiederentdecken möchte, kommemorieren muß, wie wenn alles Glück und das endgültige Heil in der Rückkehr durch das Nadelöhr der vergessenen Nativität und Naivität bestünde. Das neurotische Mißlingen dieser W i e d e r h o l u n g manifestiert sich im Wiederholungszwang des Nichtvergessen-Könnens, im R e g r e - d i e r e n auf einen pseudoinfantilen, pseudo-ursprünglichen, pseudo-integralen Anfang, auf den hin der Lebensfluß - gegen die Strömung - zurückgeschwommen wird.

Der analytische Erinnerungszwang ist - in seiner letalen Fixiertheit auf ein ursprüngliches Wissen, auf eine Geheimformel des "eigentlichen" Lebens - auf die möglicherweise heilsame Wirkung des Wiederholungszwanges angewiesen in der Hoffnung, daß ein kommemorierendes Wiederholen der eigenen Geschichte einmal dazu führt, daß sie als die allgemeine Geschichte einseitig und erfahrbar wird: Das aber, was allen Geschichten gemeinsam ist, ist der Mythos.

Gleichwohl verfügt die analytische Selbstaufklärung noch über einen anderen mythischen Aspekt. Er zeigt sich besonders eindrucksvoll in der von Freud erstmals in die wissenschaftliche und therapeutische Praxis eingeführten Perspektive der "freischwebenden Aufmerksamkeit" des Analytikers. Es handelt sich dabei um eine Betrachtungsweise, bei der die Rede des Analysanden nicht nach ihrer gegenständlichen, thematisch-inhaltlichen, also in unserem Sinne erzählerischen Informativität verstanden wird, sondern vielmehr als Ausdruck einer "ganz anderen Rede", eines ganz anderen Textes, der als "latenter", verborgener vom "manifesten" Erzählen überlagert wird. Die "freischwebende Aufmerksamkeit" konzentriert sich eben nicht auf die vom Bewußtsein des Patienten "gelenkte", rationalisierte "Hauptrede", sondern sie dezentriert sich, sie verfährt gleichsam nach dem Verfahren des "cross reading", indem das Auge auch nur jeweils von Punkt zu Punkt des Textes springt und damit einen zwar diffusen aber

gleichwohl umfassenden Über- und Einblick verschafft. Diese Diffusion der Aufmerksamkeit verhält sich aber analog zur Diskretheit und D i s k o n t i n u i t ä t des mythischen Raumes, von dem oben die Rede war. Die mythische Dimension einer jeden Rede, die Gegenstand der "freischwebenden Aufmerksamkeit" wird, tritt aus dieser Perspektive (die eigentlich den unperspektivischen Aspekt des Urmenschen simuliert) ebenso klar hervor, wie die Umrisse einer archäologischen oder prähistorischen Konfiguration von Grundmauern aus der Sicht eines Fliegers.

Der Analytiker als Mythologe befolgt die Grundregel: "Keine Auswahl treffen", d.h. sich nicht hineinziehen lassen in den Identifikationszwang der fiktionalen Erzählrede, sondern schön "draußen" bleiben. Nur so können Bestandteile, Motive der Rede des Analysanden zueinander ä q u i v a l e n t gesetzt werden, also in einen Bedeutungskonnex treten, der ansonsten unter dem Deckmantel der Erzähllogik und ihrer immer schon vorgefaßten Interpretatorik unentdeckt blieb.

Die "Grammatik" dieser verborgenen Rede weist wesentliche Übereinstimmungen mit dem Mythischen einerseits und der Sprache des Unbewußten anderseits auf. Es ist gleichsam eine in der äußeren Rede versteckte innere Rede, die da zum Klingen kommt und auf plötzlich ganz einfache und überraschende Weise die Tür zum Gedächtnis öffnet, wohin die der Erinnerung und damit der verlorenen Zeit nacheilende Erzählrede immer wieder zurückkehrt, wie ein Mörder an den Ort seiner Tat oder der verlassene Liebhaber an die Stätte der ersten oder letzten Begegnung.

Mythische Wiederkehr bedeutet also nichts anderes als ein plötzliches, unvermutetes Finden da, wo jegliches Erinnerungssuchen im Wiederholungszwang zirkulierte; Wiederkehr bedeutet das Durchbrechen des Zirkels, symbolisch ausgedrückt als ein Zerbrechen des "Spiegels" jenes Reflektors. der e i n e Seite unseres Bewußtseins bildete; Wiederkehr ist Erlösung aus jener Fiktionssucht, welcher der a n d e r e Teil des Bewußtseins verfallen ist. Am Ende der Geschichte, am Ende unserer Geschichte stehen wir möglicherweise keineswegs am Zielpunkt einer mehr

oder weniger kunstvoll geflochtenen Erzählung, mit deren Auflösung wir selbst auf- und erlöst werden; am Ende steht vielleicht gar nicht die Pointe, sondern das Bild jenes mythischen Anderen, den wir zwischen den Zeilen und Kapiteln unseres Lebenstextes zwar erahnten, aber nie von Angesicht zu Angesicht entgegentraten. Vielleicht ist die ganze Geschichte deshalb so lang geraten, weil wir so große Angst hatten, dieses Gesicht zu sehen? Jenes Gesicht, das wir ein Leben lang vergessen mußten, wie jenen einen, einzigen Mythos, der keinen anderen Inhalt hat als diesen vorzeitlichen "terror antiquus", diesen chaotischen Medusenkopf, der in der Ur-Szene, in der Ur-Verdrängung "vergessen" gemacht - konkret: enthauptet werden sollte. Es ist immer dieselbe Geschichte: Das Bewußtsein tritt als "Heros" auf den Plan und versucht die Hydra zu köpfen, um seine Geliebte - die Seele - aus ihren Fängen zu retten. Der Mythos hat tausend Häupter, jedoch nur einen Leib.

Игорь П. СМИРНОВ (Konstanz)

ТОТЕМИЗМ И ТЕОРИЯ ЖАНРОВ

1.

В основе тотемизма лежит вера в то, что объектная реальность эквивалентна субъекту. Мир объектов (животных, растений, неживой природы) выступает в тотемических мифах и ритуалах в качестве такой инстанции, которая позволяет человеку (коллективу или индивидууму) идентифицировать с е б я. Объект осознается в виде субститута субъекта и vice versa.[1] При этом объекту приписывается свойство 'быть предком субъекта': концептуализация объектов рассматривается концептуализующим как то, что его создает.

О том, что отношение эквивалентности фундирует литературу, многократно писалось.[2] Насколько нам известно, однако, сходство литературы во всем ее охвате с тотемическими верованиями не привлекало внимания исследователей (тотемические представления реконструировались только на материале фольклора или более поздних произведений, ориентированных на фольклор). Между тем референтное содержание словесного искусства характеризуется, как и тотемизм, непременной эквивалентностью объектов субъектам. Эта эквивалентность манифестируется литературой самыми разными способами, которые сводятся к двум абстрактным:

В первом - простейшем - случае отприродные явления, артефакты и инструменты антропоморфизируются - получают в текстах функцию агенсов, влияющих на ход и исход действия, или рисуются как потенциальные агенсы.

Во втором случае объект, не будучи антропоморфизированным, тем не менее служит необходимым и достаточным условием для ус-

пешного осуществления действия, которое предпринимает субъект. В былине про Соловья Будимировича заморский купец возводит чудесный терем, вмещающий в себя вселенную, и только после этого добивается руки героини, пораженной постройкой. В сказках победа над противником достижима лишь тогда, когда герой обретает волшебное оружие. В романах нового времени центральный персонаж нередко стремится к обладанию богатством или предметами социального престижа, чтобы обеспечить себе успешную социализацию. Таким образом, объект равносилен субъекту (который не был бы субъектом, не имей он жизненно важного для него объекта) и в тех обстоятельствах, когда литература строит сугубу антропоцентрическую картину мира.

Разумеется, тотемизм претерпевает существенное изменение в процессе перехода от мифа к литературе. Оно состоит, прежде всего, в том, что объект, эквивалентный субъекту, теряет в художественном творчестве сакральность, которая вменялась ему первобытным мировоззрением. Если носитель мифов мыслил себя производным от мыслимого им объекта, то homo historicus понимает мысль об объекте как продукт субъекта. Соответственно: если один освящал объектную среду, то другой - так или иначе - сакрализует субъекта и все субъектное, видя здесь начало креативности. Подвергаясь десакрализации, объект, эквивалентный субъекту, превращается в конструкт - в в о з м о ж н ы й объект, становится достоянием л и ш ь литературы и тем самым с п е ц и ф и ц и р у е т ее в роли одного из дискурсов.

2.

Из того, что объекты литературных текстов (O) эквивалентны субъектам (S), вытекает ряд общих следствий, которые - ввиду их всезначимости - являются базисом для образования трансисторических смысловых субсистем словесного искусства.

Если $O \triangleq S$, то мы вправе сделать отсюда четыре взаимоотрицающие заключения об объекте:

(i) неверно, что $\overline{S}$, и (ii) неверно, что S (объект не может расцениваться ни как отрицание субъекта, поскольку тот и другой равносильны, ни как самое субъект);

(iii) неверно, что $\overline{O}$, и (iv) неверно, что O (объект нельзя понимать ни как отрицание объекта, ни как собственно объект).

Наряду с этим напрашиваются еще две импликации, касающиеся сразу и субъекта, и объекта:

(v) неверно, что O, S, и (vi) неверно, что $\overline{O}$, $\overline{S}$ (если объект эквивалентен субъекту, то они становятся не различимыми и тем самым совместно теряют присущее им изначально и противопоставляющее их друг другу содержание, но в то же время было бы ложью утверждать, что в случае $O \triangleq S$ нам не даны ни O, ни S).

Этим формальным выводам соответствуют шесть хорошо известных классов литературных текстов - героика, сатира, идиллия, гротеск, комика, трагика.

В дальнейшем изложении мы будем разуметь под 'объектом' и объекты-в-себе (= то, что онтологически не субъектно), и объекты-для-субъекта (= то, что операционально объектно для лица, производящего некоторое действие).

(i) Героическое, апологетическое

Субъект героики направляет действия на объекты так, чтобы избавить их от роли не-субъектов (O = неверно, что $\overline{S}$). Он освобождает женщин из-под власти чудовищ; спасает соотечественников от угрозы иноземного ига; возвращает родителям детей, похищенных из семьи; заступается за обиженных; создает из неживой материи мыслящую и мн. др.

(ii) Сатирическое, "низкое"

Сатира непосредственно противостоит героике. Агенс сатирического текста обращается с людьми как с товаром; эксплуатирует женщин и детей; управляет подданными, помимо удовлетворения их нужд; промышляет убийством и заключает невинных в темницы; механизирует все живое[3]; раздут от гордости, игнорируя при этом добродетели окружающих. Во всех перечисленных и родственных им мотивах объекты выводятся в качестве не-субъектов (O = невер-

но, что S).

(iii) Идиллическое, утопическое

В литературе идиллического плана описывается нахождение исчезнувших, починка испорченных, восстановление забытых, принятие отвергнутых, открытие неизвестных объектов (O = неверно, что $\overline{O}$). Субъект идиллии покидает город и воссоединяется с природой, от которой он оторвался (которая перестала быть для него объектом), либо, напротив, задумывает основание города в дикой местности; семейные или любовные отношения подвергаются в идиллии испытанию, но в конечном счете субъекту удается вновь встретить объект, с которым он разлучился. К числу идиллических мотивов принадлежат и такие, как исправление прекративших функционировать механизмов, укрощение и воспитание непокорных, упорядочивание дисгармонического универсума, становящегося в результате источником благ для человека. Понятое так идиллическое куда шире по объему, чем обычно думают. Утопический художественный текст - одна из разновидностей категории идиллического; он отличается тем, что изображает путь к социуму, который в изобилии обеспечен всеми необходимыми ему объектами, не знаком с объектным дефицитом, подразумевающимся применительно к социальной норме.

(iv) Гротескное

Гротескные тексты моделируют реальность, субъект которой сталкивается с парадоксальным объектом, не имеющим объектных качеств (O = неверно, что O). Подобного рода объект конструируется, к примеру, за счет того, что текст придает самостоятельность неотчуждаемой собственности, которой владеет субъект (скажем, частям его тела), или за счет того, что текст рассказывает о персонаже-двойнике - об объекте, в котором субъект узнает себя и только себя (если $S \vee O$, то $\overline{O}$ и S могут, среди прочего, быть равными друг другу). В ряд гротескного входят мотивы восстания машин, оживающих статуй и автоматов, путешествия в царство мертвых, чудовищ, наделенных разумом. Гротескным является также мир ложных, неисправных, призрачных и разрушенных объектов, ассоци-

ируемый, как правило, с дьявольскими происками.[4] Некоторые из форм гротескного были опознаны в литературоведении как отдельные жанры: назовем хотя бы генологические исследования, посвященные двойничеству[5] и посещению загробного мира.[6]

(v) Комическое

Смешное предполагает отрицание свойств и объекта, и субъекта. Эта негация составляет конечный пункт, к которому приходит в своем развитии комический текст. Иллюстрацией послужит устойчивый комический мотив 'медвежьей услуги'. Некий персонаж нуждается в помощи, т.е. наделяется функцией персонажа-объекта; персонажем-субъектом будет, естественно, тот, кто оказывает услугу. Помощь, которую осуществляет персонаж-S, идет мимо цели или даже вредит нуждающемуся в содействии. В итоге действующим лицам вменяются роли не-объекта и не-субъекта (помощи).[7]

(vi) Трагическое

В противовес комическому, трагический литературный resp. мифологический текст подытоживается отрицанием не-объектности и не-субъектности его действующих лиц. Таков, в частности, смысл, безусловно, трагического библейского повествования об изгнании Адама и Евы из Едема. Обсуждаемая негация негации всплывает здесь дважды: вначале она обнаруживает себя в нарушении запрета не вкушать плодов с древа познания (= отрицание не-субъектности людей и не-объектности плодов); затем она реализуется в мотиве первого соития мужчины (отвергающего тем самым предписанную ему не-субъектность) и женщины (соответственно, отказывающейся от не-объектности). Рассмотрим вкратце как контрольный пример сюжет об Эдипе. Отец Эдипа, узнав, что он будет убит сыном, избавляется от наследника, т.е. пытается быть не-объектом; тем не менее отцеубийство происходит (= неверно, что $\overline{O}$). Эдип, уведав в Дельфах о своей судьбе, старается избежать роковой предопределенности, т.е. быть не-субъектом всех предназначенных ему действий, однако против своей воли совершает их (= неверно, что $\overline{S}$).

Только что названные типы текстов могут и вступать друг с

другом в межжанровую борьбу, и контаминироваться каждый с каждым. Сказанное о них, конечно же, - самое первое приближение к ним, нуждающееся в многочисленных дополнениях и уточнениях.

3.

Представление о том, что литература знаменуется эквивалентностью объектов субъектам, объясняет, помимо прочего, сущность традиционного разграничения лирики, драматики, нарративики.

Эквивалентность, вообще говоря, подразумевает, как это хорошо известно, рефлексивность (если $x \triangleq y$, то $x = x$ и $y = y$), симметричность (если $x \triangleq y$, то $y \triangleq x$) и транзитивность (если $x \triangleq y$ и $y \triangleq z$, то $x \triangleq z$).

С этими свойствами эквивалентности и связано, как нам кажется, членение художественной речи на лирическую, драматическую и нарративную формы. Всем этим формам предзадано, что изображаемые объекты равносильны субъектам. Каждая из них свободна, однако, предпринять на этой основе свой собственный вывод о субъекте, который будет либо рефлексивен (лирика), либо симметричен объекту (драматика), либо эквивалентен еще одному субъекту z (нарративика).[8]

В сравнении с драматическими и повествовательными произведениями, лирический текст отличается двумя негативными чертами:

Во-первых, он не разрешает субъекту занимать место объекта, поскольку симметричность S и O здесь иррелевантна. Из лирического обихода исключено изображение ответных, встречных действий (так, содержание народных песен обычно сводится к некоей апелляции лирического субъекта, ответ на которую не входит в пределы текста).

Второй негативный признак лирики - в том, что в ней не бывает двух равнозначных субъектов, направляющих свои акции на один и тот же предмет. Лирический текст поэтому не делится на такие две части, которые показывали бы объект с неодинаковых точек зрения, преломляемым в сознании разных индивидуумов. Иными словами, лирике не знаком ценностный плюрализм: "моя" ценность абсолютна, "его" ценности нет.[9]

Маркированным в лирическом высказывании является то, что

на всем его протяжении в каждом последующем речевом отрезке сохраняется субъект, который имелся в виду в предыдущем. Лирический субъект не может быть замещен другим лицом. Точно так же тождествен себе и лирический объект. Это означает, что лирическое произведение способно передать лишь какую-то одну историю; в нем нет ни Vorgeschichte, ни Nachgeschichte[10] (и то, и другое реципиенты лирики склонны воссоздавать, обращаясь к биографиям ее творцов). В процессе текстопорождения автор-лирик не располагает возможностью попеременно говорить за разных субъектов. Он вынужден вести речь от лица, которое он конституирует как свое. Изображаемый субъект совпадает либо с отправителем сообщения в "я"-лирике, либо с получателем сообщения в "ты"-лирике.[11] В обеих этих версиях лирика монологична.[12]

Драматика снимает запрет, налагаемый лирикой на симметричность субъекта и объекта. Тот и другой обмениваются в драматическом произведении и коммуникативными позициями (в процессе диалога), и социально-экзистенциальными. Последнее обусловливает устойчивость тематического содержания драматики, в которой слуга получает функцию господина, женщина присваивает себе атрибуты мужчины, царедворец узурпирует трон, защищающийся переходит в нападение и т.п. Центральным актантам драматического сочинения предоставляются, как минимум, две роли - собственная и чужая. Драматический текст передает игровые ситуации и тем самым допускает не только рецитирование, но и сценическое исполнение.

Драматическая коллизия заключена по преимуществу в конфликте между персонажем-объектом, захватившим место субъекта и получившим в распоряжение некую ценность (пусть это будет царедворец, коварством устранивший короля и женившийся на королеве), и персонажем-субъектом (пусть это будет престолонаследник, задавшийся целью отомстить узурпатору за смерть своего отца). Как и для лирики, для драматики значим запрет на изображение двух актантов, которые с самого начала текста предстают только как субъекты, эквивалентные относительно какого-либо объекта. Если такие действующие лица все же выводятся в драматическом произведении, то тогда конфликт между ними снимается тем или иным способом, например, так, что одно из них добро-

вольно отказывается от соперничества, либо так, что по мере развертывания сюжета выясняется необоснованность их столкновения, поскольку они, на самом деле, стремятся к обладанию не одной и той же ценностью, но каждый - своей. В подобных случаях драматика полемизирует с нарративикой. Лирика, драматика и нарративика борются друг с другом (но могут быть и синтезированы, скажем, в рамках романа).

В повествовательных конструкциях эквивалентность двух актантов-субъектов бывает бесконфликтной, когда один из них помогает второму, временно замещая его или кооперируясь с ним для совместного достижения цели, и конфликтной, когда заместитель пытается навсегда отобрать у замещаемого субъекта ценность, с которой тот связан. Конфликтная ситуация подытоживается наказанием субъекта-заместителя, потому что его действия ведут к упразднению эквивалентности субъектов, которая специфицирует нарративику (ср. хотя бы мотив мужа, возвращающегося из отлучки домой и карающего соперника, который сватается к его жене). Недостаточно определять нарратив как текст, рассказывающий о действиях (что обычно в современной нарратологии). Действия рисуются и в лирике, и, тем более, в драматике, но там отсутствует эквивалентность двух субъектов, решающих одинаковую задачу.[13]

Повествовательная эквивалентность субъектов позволяет создателю нарратива демонстрировать объект с переменной точки зрения, в разных "перспективах" (эта особенность повествовательной литературы тщательно изучена[14]). Раз для нарративного сознания все субъекты эквивалентны, то отправитель повествования должен быть эквивалентен каждому из отправителей, которых он изображает в повествовании. Будучи эквивалентной совокупным речам персонажей, речь нарратора с неизбежностью располагается по ту сторону изображаемого. Нарратор - лицо, которое рассказывает о случившемся после того, как действие исчерпало себя. Его позиция постэкзистентна по отношению к миру, который он моделирует (даже если нарратор - один из субъектов этого мира). Ясно, почему нарратор в состоянии по ходу изложения забегать вперед, предпринимать экскурсы в прошлое героев, перетасовывать события во времени.

Намеченная вкратце дифференциация лирики/драматики/нарративики расходится в ее предпосылках с той методикой классифицирования литературных текстов, которую обсуждает G.Genette. В "Introduction à l'architexte" он отрывает друг от друга "способы речи" и "жанры":

> Il y a des modes, exemple: le récit; il y a des genres, exemple: le roman; la relation des genres aux modes est complexe, et sans doute n'est-elle pas, comme le suggère Aristotle, de simple inclusion [...]
> Les catégories modales et thématiques n'ont entre elles aucune relation de dépendance, le mode n'inclut ni n'implique le thème, le thème n'inclut ni n'implique le mode...[15]

В нашем понимании, лирика/драматика/нарративика суть несходные "способы речи" лишь постольку, поскольку эти субсистемы литературы обладают - каждая - своим особым референтным содержанием[16] или, если угодно, своей особой генеральной темой, каковой в лирике служит автоидентичность субъекта, в драматике - замещаемость субъекта объектом, в нарративике - замещаемость субъекта субъектом.

Героическое, сатирическое, идиллическое, гротескное, комическое и трагическое, с одной стороны, и лирика/драматика/нарративика,- с другой, представляют собой разные заключения из одной посылки. Первые шесть типов текстов выводятся из эквивалентности о б ъ е к т а субъекту, тогда как вторые три типа - из э к в и в а л е н т н о с т и объекта субъекту. Отсюда: и лирика, и драматика, и нарративика могут быть окрашены в героические, сатирические, идиллические, гротескные, комические и трагические тона.

4.

Первобытная культура была литературой и искусством par excellence, практикой, организованной сплошь по законам поэтики. В первобытной культуре не было не-литературы и потому там не могла явиться литература. История в ее противоположности мифу (первобытной нарративике), ритуалу (первобытной драматике) и магии (первобытной лирике, чей смысл состоял в возрождении/сохранении идентич-

ности субъекта/объекта) началась тогда, когда художественное творчество выделилось в особый тип дискурсивности, когда прочие дискурсы освободились из-под власти литературы. История была запущена в движение, когда литература стала литературой.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] То обстоятельство, что для первобытной ментальности субъект и объект взаимозаместимы, дает нам возможность простейшим образом понять ритуальный каннибализм - поглощение тела субъекта взамен съедобных объектов; ср. иную интерпретацию каннибализма (как imitatio dei): M. ELIADE, Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen (1957), Frankfurt a. M. 1984, 89-92.

[2] См. в первую очередь труды Р.О.Якобсона, например: R. JAKOBSON, Linguistics and Poetics.- In: Style in Language, ed. by Th.A. Sebeok, New York 1960, 350-377; Р. ЯКОБСОН, Поэзия грамматики и грамматика поэзии.- In: Poetics. Poetyka. Поэтика, Warszawa 1961, 397-417. Ср. современное развитие этой научной линии: W. SCHMID, Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren, Lisse 1977, passim.

[3] Под этим углом зрения определение комического в качестве "mécanique plaquê sur du vivant" (H. BERGSON, Le Rire. Essai sur la signification du comique (1900), Paris 1938, 507) было бы более уместно в приложении к ряду сатирических текстов.

[4] Ср.: W. KAYSER, Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg/Hamburg 1961, 202.

[5] Ср. новейшие работы о двойничестве: L. DOLEŽEL, Le triangle du double. Un champ thématique.- Poétique, 1985, N 64, 463-472; R. LACHMANN, Doppelgängerei.- In: I. Nolting-Hauff, J. Schulze (Hrsg.), Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten (Festschrift für Karl Maurer), Amsterdam (im Druck).

[6] Ср. вычленение жанра "мениппеи": М. БАХТИН, Проблемы поэтики Достоевского (1929/1963), Москва 1979, 120 ff.

[7] Ср. о субъекте и объекте комических действий: K. STIERLE, Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie.- In: K. STIERLE, Text als Handlung, München 1975, 71.

[8] Таким образом, лирика равноправна с драматикой и нарративикой - все три имеют какое-либо позитивное признаковое содержание. На противоположной точке зрения стоит K. STIERLE (Die Identität des Gedichts - Hölderlin als Paradigma.- In: O.Marquard, K. Stierle (Hrsg.), Identität [Poetik und Hermeneutik, Bd. 8], München 1979, 505-552), который моделирует лирику, в противовес нарративике, как результат невыполнения правил, контролирующих построение дискурсов; ср. также отказ от возведения лирики на одну ступень с драматикой и нарративикой в: K.W. HEMP-

FER, Gattungstheorie. Information und Synthese, München 1973, 148-149.

[9] Ср. о лирической аксиологии: Л. ГИНЗБУРГ, О лирике, Москва/Ленинград 1964, 5 ff.

[10] Этот факт хорошо известен исследователям лирики - ср. хотя бы: Т.И. СИЛЬМАН, Лирический текст и вопросы актуального членения.- Вопросы языкознания, 1974, № 6, 93-94. По М.М.Бахтину, любое литературное произведение

> ...не может опираться на вещи и события ближайшего окружения, не вводя даже ни единого намека на них в словесную часть высказывания (В.В. ВОЛОШИНОВ, Слово в жизни и слово в поэзии.- Звезда, 1926 № 6, 257).

В лирике такого рода "намеки" свернуты до минимума. В ней господствуют высказывания с пресуппозицией, не раскрываемой отправителем. Имена функционируют в лирике аналогично собственным: чтобы стало понятным, на какой референт указывает собственное имя, должна быть эксплицирована пресуппозиция его использования. На эту аналогию обратила внимание Gertrude Stein; правда, она ведет речь о поэзии, но, по всему, имеет в виду лирическую поэзию (G. STEIN, Poetry and Grammar.- In: G. STEIN, Writings and Lectures 1911-1945, ed. by P. Meyerowitz, London 1967, 136 ff).

[11] Ср. оппозицию "эготивная"/"апеллятивная" лирика: Ю.И. ЛЕВИН, Лирика с коммуникативной точки зрения.- In: Structure of Texts and Semiotics of Culture, ed. by van der Eng, M. Grygar, The Hague/Paris 1973, 183; ср. также: E.A. LEVENSTON, The Contextualization of Lyric Poetry.- Journal of Literary Semantics, 1976, V-2, 64.

[12] Мы говорим о коммуникативном статусе лирики; что касается ее генезиса, то она, как и всякий текст, использует и трансформирует "чужое слово"; ср. в этой связи: R. LACHMANN, Dialogizität und poetische Sprache.- In: R. Lachmann (Hrsg.), Dialogizität, München 1982, 51 ff.

[13] Ср. проведенную с этой точки зрения критику современных определений повествовательности: И.П. СМИРНОВ, Логико-семантические особенности коротких нарративов.- In: R. Grübel (Hrsg.),Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert,Amsterdam 1984, 47-48. Чересчур широкое, неконкретное представление о нарративике вынуждает исследователей наших дней противопоставлять ее не столько лирике и драматике, т.е. классам текстов, изображающих действия иначе, чем повествование, сколько сочинениям дескриптивного плана; наиболее подробно это противопоставление проведено в: Ph. HAMON, Introduction à l'analyse du descriptif, Paris 1981, passim.

[14] Ср. одну из последних сводок данных по этому вопросу: W. SCHMID, Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution.- Signs of Friendship. To Honor A.G.F. van Holk, ed. by J.J. van Baak, Amsterdam 1984, 523-552.

[15] G. GENETTE, Introduction à l'architexte, Paris 1979, 75-76, 78; ср.:

> There is no "deepest meaning" for narratology and there is no ingenious, fartetched, there are only different kinds of interpretation (G. PRINCE, Narrative Analysis and Narratology.- New Literary History, 1982, vol. XIII-2, 187).

[16] В том же плане, что и здесь, идеи, которые сформулировал G. Genette, критикуются в: J. DERRIDA, La loi du genre.- Glyph. Textual Studies, Baltimore/London 1980, N 7, 180 ff. J.Derrida, однако, не предлагает взамен критикуемой никакой конструктивной теории, которая бы объясняла жанровое разнообразие в литературе. Намек на то, что жанры формируются в опоре на прецеденты, не выдерживает возражений, ибо при таком допущении не ясно, откуда взялось жанровое несходство прецедентов.

Rainer GRÜBEL (Oldenburg)

WERTMODELLIERUNG IM MYTHISCHEN, POSTMYTHISCHEN UND REMYTHISIERTEM DISKURS

Zum Problem des sekundären Synkretismus

0. HISTORISCHE VORBEMERKUNG

Hegels Diktum "Das Wahre ist das Ganze" beklagt den Verlust einer Totalität, die sich zugleich nur als Teil, als gnoseologische Wertbestimmung nämlich, zu erkennen gibt. Dieser Teil war in Hegels Philosophie freilich dazu bestimmt, in der reflexiven Bewegung des Weltgeistes das Ganze zugleich zu erfassen und darzustellen. Kunst, Religion und praktische Lebenswelt sollten ganz und gar in der Philosophie, ästhetischer und ethischer Wert waren dazu bestimmt, im Wahrheitswert philosophischer Erkenntnis aufgehen. Hegels Entwurf ist hier zunächst als eminentes Beispiel für die Bestrebungen neuzeitlicher Kulturen herangezogen worden, das Auseinandertreten kultureller Bereiche, kultureller Funktionen und kultureller Werte rückgängig zu machen. Für die theoretische Begründung des russischen Realismus durch Belinskij, Černyševskij und Pisarev war Hegels kognitive Synthese von ausschlaggebender Bedeutung, und sie fand ihre endgültige Ablösung erst in den universellen ästhetischen Entwürfen des Symbolismus, die gnoseologische wie praktische Funktion und nicht selten auch die religiöse Funktion ganz der ä s t h e t i s c h e n F u n k t i o n nachordneten.

Ein anderer Versuch allgemeinkultureller Synthese ist neben der Anthroposophie Steiners und der Psychoanalyse Freuds in der symbolischen Theorie des Mythos gegeben, die um die Jahrhundertwende ihre eindringliche Darstellung in der Völkerpsycholo-

gie Wilhelm Wundts gefunden hat, auch in Rußland bekannt war und nicht ohne Einfluß auf die Mythenkonzeption der russischen Symbolisten und Avantgardisten gewesen sein dürfte. Wundt sah einen konstitutiven Zusammenhang zwischen Dichtung und Mythos, einen Zusammenhang, der sich für ihn auch in der Wirklichkeitsauffassung des Mythenschaffens ausprägte. Er entwickelte die Theorie der mythischen Apperzeption, die mit seinem Verständnis von Charakter und Funktion der Phantasie zusammenhängt. Anders als Hegel bestimmte Wundt nämlich das poetische Bild vom mythischen Denken her: Der Mythos fasse dasjenige als Wirklichkeit auf, was in der Dichtung lediglich als Spiel der Imagination erscheine. Die Wirklichkeit gehe jedoch stets dem Spiel mit seinem mimetischen Charakter voraus. Wundt hat bezeichnenderweise keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen mythischer und nichtmythischer Phantasie gesehen. In dem Kapitel "Die Phantasie und die Kunst" der *Völkerpsychologie* führte er aus, die mythische Phantasie zeichne sich gegenüber der künstlerischen lediglich durch die Projektion von Gefühlen, Affekten und Willensbestrebungen auf ihre Objekte aus, wodurch diese Objekte als lebendige Wesen in Erscheinung gebracht würden. Dieser Vorgang der mythischen Animation und Personifikation war für Wundt (1910:65) lediglich ein "gesteigerter Grad aller jener Vorgänge, die man bei der ästhetischen Wirkung als 'Einfühlung' zu bezeichnen pflegt."

Die Neigung zur vereinheitlichenden Synthese von mythischer und künstlerischer Tätigkeit wird dort unverkennbar, wo Wundt (1910:66) ästhetische Wahrnehmung und mythische Belebung nur als "Modifikationen der allgemeineren Funktion der Auffassung des Objekts" definiert, die er "Apperzeption" genannt hat. Die mythologische Phantasie als in ihrem Wesen durchaus identisch mit der Phantasie überhaupt auffassend, hat Wundt die mythologische Apperzeption dann auch nicht als eigenständige Erscheinung mit besonderen Gesetzmäßigkeiten entworfen, sondern als jene allgemeine Art der Apperzeption, die stets im Gefolge einer Verstärkung des Affekts hervortrete. Wie die Phantasietätigkeit nichts anderes als eine unter günstigen Umständen her-

vortretende Steigerung normaler Funktionen sei, so werde die animierende Apperzeption grundsätzlich von allen Objekten ausgelöst, die sich dazu eigneten, stärkste Affekte hervorzurufen. Kraft der verstärkenden Wirkung der animierenden Apperzeption werde der mythische Gegenstand in ein persönliches Wesen verwandelt.

Die parallelisierende Einordnung des Mythos in die Entwicklung der Weltkultur, die im Umkehrschluß ja auch die Kultur der Gegenwart der Struktur des Mythos assimiliert, läßt sich auch bei dem russischen Kultur- und Literaturhistoriker Veselovskij beobachten. In einem posthum veröffentlichten Kapitel aus der *Historischen Poetik* lesen wir:

> И в формальном и в содержательном отношении поэзия продолжает собою, на почве уже определившихся исторических отношений, деятельность мифа, как миф явился развитием слова
>
> Sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Beziehung setzt die Dichtung auf der Grundlage bereits ausgebildeter historischer Beziehungen die Tätigkeit des Mythos fort, wie der Mythos die Entwicklung des Wortes bildete.

Das Verständnis der Literatur als Fortführung der mythischen Aktivität überschneidet sich aufs Deutlichste mit dem Selbstverständnis von russischen symbolistischen Dichtern.

Es mag überraschen, daß der Strukturalist Levi-Strauss auf durchaus vergleichbare Weise die grundsätzliche Isomorphie zwischen dem mythischen Diskurs und Texten der Gegenwartskultur herausgestellt hat. Zwar bildet sein Entwurf des w i l d e n D e n k e n s als der Grundstruktur des Denkens überhaupt sicherlich auf weite Strecken eine Reaktion auf die übermächtige Wirkung der historisierenden Mythologie Levi-Bruhls, die das mythologische Bewußtsein als prälogische Stufe des Denkens abgewertet hatte, doch dürfte ein nicht minderer Impuls für die Entstehung dieser dehistorisierenden Konzeption in der Suche nach den phonologischen Oppositionen vergleichbaren universalen Strukturen der Semantik des Diskurses liegen. Wie dem auch sei, wir müssen uns die Frage stellen, ob wir nicht auf ähnliche Weise der Gefahr erliegen, unsere Vorstellungen, Klassifikationen

und Wertungen in den ursprünglichen Mythos zu projizieren, wie bei Wundt der Wilde seine "Gefühle, Affekte und Willensbestrebungen" in den Gegenstand der Betrachtung und der Besprechung verlagerte. Schließlich ist unübersehbar. daß das Bewußtsein unserer eigenen Kultur in stets höherem Grade durch unsere Vorstellung von ihrem Verhältnis zu anderen Kulturen bestimmt wird. In dem Maße, in dem wir unsere eigene Kultur von der anderen, mythischen Kultur absetzen oder ihr annähern, verändern wir auch ihre Struktur, ihre Funktion und ihre Wertigkeit.

Im Gegensatz zu den hier aufgeführten Vertretern der Unifikation von mythischem und postmythischem Diskurs beharre ich mit Ol'ga Frejdenberg (1978:173-487) auf dem Unterschied zwischen mythischem und postmythischem Sprechen. Während Ol'ga Frejdenberg diese Differenz semasiologisch im Unterschied zu Bild, Metapher und Begriff faßte, sei hier der Versuch unternommen, axiologische Unterschiede zwischen mythischem und postmythischem Diskurs darzustellen und durch die Funktionsdifferenz zu begründen.

Meletinskij (1976:164 f.) hat den Charakter des "Noch-undifferenziert-Seins" (*ešče-nevydelennost'*, 165) der mythischen Kultur nicht so sehr als Produkt des instinktiven Gefühls für die Einheit des Menschen mit der Welt und die Zweckmäßigkeit dieser Welt gedeutet denn vielmehr als "Unfähigkeit, die Natur qualitativ vom Menschen zu differenzieren" (165). Wir haben es hier wiederum mit jenem postmythischen Blick auf die mythische Kultur zu tun, der sich auch im sprachlichen Ausdruck der zeitlichen Perspektive ("noch nicht") niederschlägt. Angemessener erscheint mir dagegen seine Rede vom "diffusen Charakter" des Denkens in der frühen Kultur, das sich in einer nicht rigiden Trennung von Subjekt und Objekt, von Materiellem und Ideellem, von Zeichenträger und Denotat, von Ding und Eigenschaft, von Einheit und Vielheit, Statischem und Dynamischem, von Zeit- und Raum-Bezügen Geltung verschafft; der mythische Synkretismus ist ja prinzipiell auf Totalität eingestellt. Leider hat Meletinskij einerseits sehr zu Recht die qualitativen Unterschiede zwischen den archaischen Kulturen und der modernen Zivilisation hervorge-

hoben, andererseits aber behauptet, daß "die synkretistische Natur [der mythischen Kultur] in gewissem Sinne von Poesie und Religion bewahrt wird, in ihre Spezifik Eingang findet." Zwar finden wir in der Dichtung ebenso wie in der Religion eine synkretistische Komponente, doch käme es meines Erachtens gerade darauf an, diese Komponente vom archaischen Synkretismus abzugrenzen.

Jeglicher Synkretismus erhebt Anspruch auf Totalität. Während in der mythischen Kultur dieser Anspruch aber durch die gesamte kulturelle Praxis stets erfüllt wird, ergibt sich in postmythischen kulturellen Formationen eine Diskrepanz zwischen dem totalitären Anspruch und einer nur partiellen Geltung. Diese Diskrepanz tritt in der Ideologie (Sinngebung) ebenso hervor wie im System der Funktionen und Werte. Es ist daher kein Wunder, daß die Verstärkung der synkretistischen Komponente in der Entwicklung der Kunst stets zu einer Expansion der Ästhetik in die Bereiche von Erkenntnis und lebensweltlicher Praxis führt. Ein erhellendes Beispiel für solche Expansionsversuche ist die Beziehung Wagners zu Nietzsche und zu Ludwig II.

In der Betonung der Differenz zwischen dem Mythos und postmythischen Bewußtseinsformationen ist der ukrainische Philologe Potebnja Ol'ga Frejdenberg vorausgegangen. Er hebt hervor, daß für uns, die wir aus einer späteren Zeit auf den Mythos zurückschauen, dieser nur noch als ein poetisches Bild erscheine. Während aber im postmythischen poetischen Text das Bild ausschließlich als Mittel zur Schaffung bzw. Bewußtmachung der Bedeutung diene und mit der Erfüllung seines Zwecks zerstört werde, finde im Mythos trotz der Verschiedenheit von Bild und Bedeutung die u n g e t e i l t e Übertragung des Bildes in die Bedeutung statt, zumal dem mythisch denkenden Menschen ihr Unterschied nicht bewußt sei. Bezeichnenderweise umschreibt Potebnja die Spezifik des Mythos freilich mit Hilfe der postmythischen Kategorien des Subjektiven und Objektiven /Potebnja 1905: 587):

> Миф есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему образу, имеющему только

субъективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в объясняемом.

Der Mythos ist eine verbaler Ausdruck einer solchen Erklärung (Apperzeption), bei der einem erklärenden Bild, dem lediglich eine subjektive Bedeutung zukommt, Objektivität, ein wirkliches Sein im zu Erklärenden zugeschrieben wird.

Einen wichtigen weiteren Schritt in die Richtung einer Historisierung kultureller Formationen hat der Philosoph und Kulturwissenschaftler Michail Bachtin (1972:206) vollzogen, indem er am Beispiel des Karnevals, den er als "s y n k r e t i s t i s c h e S c h a u s p i e l f o r m rituellen Charakters" (*s i n k r e t i č e s k a j a z r e l i š č n a j a forma obrjadovogo charaktera*) ohne Rampe und ohne Unterteilung in Darsteller und Zuschauer, als Leben in einer 'verkehrten Welt' bestimmte, die Literarisierung dieser exzentrischen Lebensform nachgezeichnet hat. Bachtin betont ausdrücklich, daß die Karnevalisierung der Literatur, daß der Einbruch dieser archaischen Lebensform in die jüngere Kultur unausweichlich mit einer Transformation des Karnevals einherging.

An anderer Stelle, in seiner Untersuchung über die Geschichte des Chronotops, hat Bachtin (1972b:360) unmißverständlich auf die Umwertungsprozesse beim Übergang von der archaischen Kultur in jüngere kulturelle Formationen hingewiesen. Während die archaische (mythische) Kultur von der Gleichwertigkeit aller Elemente im "einheitlichen großen Ereignis des Lebens (von Mensch und Natur gemeinsam)" gekennzeichnet sei, trete mit der Auflösung der Urgemeinschaft eine Isolierung von Wirklichkeitsmomenten auf, die von einer Funktionsdifferenzierung (z.B. Ideologie vs. Literatur) und einer hierarchisierenden Umwertung begleitet werde (Bachtin 1972b:362):

Равнодостойные и большие реальности древнего доклассового комплекса отрываются друг от друга, подвергаются внутреннему раздвоению и резкому иерархическому переосмыслению. В идеологиях и в литературе члены соседства расходятся по разным планам - высоким или низким, по разным жанрам, стилям, тонам. Они уже не сходятся вместе в одном контексте, не становятся рядом друг с другом, так как утрачено объемлющее целое. Идеология отражает то, что уже разорвано и разъединено в самой жизни.

> Die gleichgeschätzten und großen Realitäten des alten, noch nicht in Klassen unterteilten Komplexes werden voneinander losgerissen, innerer Entzweiung jäher hierarchischer Uminterpretation unterzogen. In den Ideologien und in der Literatur treten die Mitglieder der Gesellschaft nach verschiedenen Gesichtspunkten auseinander: nach hohen oder niederen, nach verschiedenen Gattungen, Stilen, Tönen. Sie begegnen sich bereits nicht mehr in ein und demselben Kontext, sie treten nicht mehr nebeneinander, da das umfassende Ganze verloren gegangen ist. Die Ideologie bildet das ab, was im Leben bereits zerissen und entzweit ist.

Dieser Beitrag soll zum einen zeigen, daß die (Re-)Mythisierung des Diskurses in der Literatur der Moderne weder in ihrer Funktion noch in ihrer Axiologie der ursprünglichen mythischen Tätigkeit gleichzusetzen ist. Zum anderen soll er an zwei Beispielen aus der russischen Literatur vorführen, daß der Versuch einer Rückkehr zur mythischen Einheit der Werte und Funktionen, zum mythischen Synkretismus, zum Scheitern verurteilt ist, weil im Rahmen des ästhetischen Diskurses unvermeidlich ästhetische Funktion und ästhetischer Wert die (möglicherweise erstrebte) Äquivalenz der Werte und Funktionen durch ihre Dominanz durchbrechen. Statt eines ursprünglichen Synkretismus der Funktionen und Werte entsteht in solchen Fällen vielmehr ein sekundärer Synkretismus.

1. VERSUCH EINER ARBEITSDEFINITION DES BEGRIFFS "MYTHOS"

Angesichts des häufigen und unterschiedlichen Gebrauch des Begriffs "Mythos" sei an dieser Stelle eine anspruchslose Arbeitsdefinition vorgeschlagen, die keinerlei Anspruch auf eine weitergehende Gültigkeit erhebt, sondern lediglich dazu dienen soll, das Verständnis der weiteren Argumentation zu erleichtern. Unter einem Mythos verstehe ich die einem Ensemble von Diskursen zuordbare kompakte Konstellation (archetypischer) semantischer und axiomatischer Einheiten, eine Konstellation, die in der jeweiligen Kultur eine konstitutive synthetisierende Funktion ausübt. Dabei ist der Mythos selbst im Unterschied zu seiner narrativen Transformation handlungsorientiert, d.h. er impliziert seine rituelle Realisation ebenso wie der Ritus den mythischen

Diskurs. Die semantische und axiomatische Konstellation des Mythos findet ihren jeweiligen sprachlichen Ausdruck in der Konfiguration der Ausdrucks- und Bedeutungseinheiten des mythischen Diskurses.

Ferner gehe ich davon aus, daß die Diskussion über den rituellen Charakter des Mythos überflüssig ist, da in der mythischen Kultur Diskurs und Handlung, Text und ritueller Textvollzug konzeptionell zusammenfallen. In diesem Sinne gibt es, wie Leach (1983:6,18) feststellt, im ursprünglichen Mythos keinen isolierten Text: Dieser Text entsteht erst durch die Tonbandprotokolle oder Berichte der Mythologen. In der mythischen Kultur wird der Mythos im mythischen Diskurs auf die gleiche Weise vollziehend zur Erscheinung gebracht wie kraft des animierenden Verfahrens aus unserer Sicht abstrakte Qualitäten in lebendige Erscheinungen transformiert werden. Die Semantik des Mythos ist ontologisch und existentiell, seine Axiologie erscheint gegenüber unserem Wertmodell als undifferenziert. Wenn Leach in Übereinstimmung mit Malinowski konstatiert, der Mythos habe eine legitimatorische Funktion, und wenn er ihm damit einen isoliert praktisch-ethischen Wert zuspricht, müssen wir entgegnen, daß im Mythos alle Erscheinungen ontologisch gewertet und damit auch ontologisch legitimiert werden.

2. FUNKTIONALER, AXIOLOGISCHER UND SEMIOTISCHER SYNKRETISMUS

Die Diskussion über den frühkulturellen Synkretismus ist zu komplex als daß sie sich in wenigen Worten zusammenfassen ließe. Ich kann hier nur einige in diesem Zusammenhang relevante Punkte aus dieser Debatte herausgreifen. Unter Berufung auf Veselovskij hat sich in der russischen Kultur- und Literaturwissenschaft die Überzeugung herausgebildet, die frühen Kulturen seien nicht nur durch die Einheit der Medien, sondern auch der Gattungen geprägt. Ich habe anderenorts bereits darauf hingewiesen, daß sich eine Entsprechung beobachten läßt zwischen dem Auftreten der These vom medialen Synkretismus und den Versuchen zur Etablierung des Gesamtkunstwerks (Grübel 1986:454 f.)

Meletinskij, der in seiner *Poetik des Mythos* das Epos aus dem generischen Synkretismus ausgenommen hatte, spricht in seiner Monographie über den Roman des Mittelalters (1983:3) vom "synkretistischen Zusammenhang (*sinkretičeskaja svjaz'*) des Mythos mit der religiösen oder weltlichen Lehre, mit der alten 'Weisheit'". Tatsächlich scheint der ursprüngliche Mythos Bekenntnis und Erkenntnis, religiöse und gnoseologische Funktion, mit der bereits angeführten praktisch-ethischen Funktion der Legitimation zu vereinen. Dabei ist hervorzuheben, daß sich im mythischen Diskurs archetypische Handlungsmuster und potentielle gegenwärtige Handlungsreferenz wechselseitig rechtfertigen. Der Vollzug des Diskurses bestätigt die Gültigkeit tradierter Normen, ohne sie funktional einzugrenzen. Diesen funktionalen Synkretismus sehe ich als konstitutiv an für den kulturellen Status des Mythos. Er bestimmt auch das Erscheinungsbild der Axiologie im ursprünglichen Mythos.

2.1. Axiologischer Synkretismus

Bis in die jüngste Vergangenheit hat die Diskussion über den Wahrheitsmodus von Aussagen des mythischen Diskurses eine besondere Rolle gespielt. So hat Levi-Bruhl das Prinzip des mythischen Denkens, er sprach vom "prälogischen Denken", auf den Mystizismus, den Glauben an übernatürliche Kräfte, zurückgeführt, einen Glauben, der sich im Gesetz der mystischen Kontiguität manifestiere. Levi-Bruhl hat damit im Geiste des Historismus die bereits diskutierte These von der Isomorphie des "wilden" und des "zivilisierten" Bewußtseins zu entkräften versucht. Mir scheint dagegen der Unterschied zwischen der Semantik des mythischen und des postmythischen Diskurses nicht in der Frage des Glaubens an metaphysische Erscheinungen zu liegen, sondern in der im mythischen Diskurs nicht vollzogenen Unterscheidung zwischen Natur und Kultur. Da auch diese Differenzierung postmythischen Charakter hat, ziehe ich es vor, von der im mythischen Diskurs fehlenden Unterscheidung zwischen natura naturans und natura naturata zu sprechen. Damit ist das Weltmodell des

mythischen Diskurses aber keineswegs simpler oder von geringerem Wert als das unsere, es spricht den Erscheinungen vielmehr dort eine innere Ambiguität zu, wo wir sie durch äußere Klassifikation voneinander trennen. Diese Ambiguität beruht auf dem von Ol'ga Frejdenberg beschriebenen Sachverhalt, daß im mythischen Bewußtsein Ding und Eigenschaft nicht unterschieden werden und die Eigenschaften den selben ontologischen Charakter haben wie die Erscheinungen, die wir Dinge nennen.

Noch Steblin-Kamenskij und Leach stimmen bei allen Unterschieden in der Auffassung vom Mythos darin überein, daß der mythische Diskurs durch Präsupposition des Wahrheitscharakters seiner Aussagen von Seiten seiner Produzenten und Rezipienten charakterisiert werde. Meletinskij (1983:3) schreibt in der bereits angeführten Arbeit, erstmals trete "in der Gestalt des Romans die narrative Literatur als ein künstlerisches Werk, als Frucht der Phantasie hervor, die keinen ernsthaften Anspruch auf historische oder mythologische Glaubwürdigkeit erhebt".

Im Blick auf den mythologischen Diskurs sind freilich alles dies Erwägungen aus postmythischer Sicht. Der funktionale Synkretismus impliziert nämlich, daß es im mythischen Diskurs keinen gesonderten Wahrheitswert gibt. Der Wahrheitswert ist im Bezug auf den genuinen Mythos nichts anderes als die postmythische Transformation des für den Mythos relevanten ontologischen Wertes. Wilamowitz-Moellendorf (1955:17) hat auf vergleichbare Weise für den Götterglauben der Griechen konstatiert:

> Die Götter sind da. Daß wir dies als gegebene Tatsache mit den Griechen erkennen und anerkennen, ist die erste Bedingung für das Verständnis ihres Glaubens und ihres Kultus. Daß wir wissen, sie sind da, beruht auf einer Wahrnehmung, sei sie innerlich oder äußerlich, mag der Gott selbst wahrgenommen sein oder etwas, in dem wir die Wirkung eines Gottes erkennen.

Dieses Zitat soll keineswegs suggerieren, der griechische Götterglaube entstamme dem mythischen Diskurs, sondern darauf hinweisen, daß der mythische Diskurs zu seinem Verständnis einer vergleichbaren Anerkennung des Mitgeteilten nicht als Wahres, sondern als Seiendes bedarf. Es ist der Gegensatz der ontologi-

schen Werte - des S e i e n d e n und des N i c h t s e i- e n d e n -, der im Mythos das Geschehen hervortreibt. Daher ist die Kosmogenese auch sein vornehmstes Thema.

Die Axiologie des Mythos könnte nach dem zuvor Gesagten starr und einfach erscheinen. In Wirklichkeit ist sie dagegen dynamisch und hochkomplex. Ihre Dynamik und Komplexität entspringt der Ambivalenz des ontologischen Wertes: alles trägt den Wert des Seins und den Wert des Nichtseins in sich. Daher und nur daher kann es sowohl werden als auch vergehen.

Der Mythos ist, wie wir oben bereits sagten, nicht reines Geschehen, sondern b e s p r o c h e n e s Geschehen. Er bindet das Sein an das Sagen. Auf der anderen Seite erscheint im mythischen Diskurs alles Gesagte als Seiendes. Der Gegensatz besteht daher nicht zwischen der Wahrheit oder Falschheit der Aussage, sondern zwischen dem Gesagt-Werden und dem Nicht-Gesagt-Werden. Was gesagt ist, gilt: Geltung ist der Seins-Modus des Sprechens im mythischen Diskurs. Der Ausdruck "infans" für das Kind im Lateinischen bezeichnet ja nicht die artikulatorische Unfähigkeit des Sprechens, sondern den Zustand des Noch-nicht-mit-Geltung-Sprechens, der Unmündigkeit.

Das über den Wahrheitswert Gesagte gilt mutatis mutandis auch für den ästhetischen Wert. Auch er geht beim mythischen Diskurs völlig auf im ontischen Wert des Seins und des Gesagt-Seins vs. des Nicht-Seins und des Nicht-Gesagt-Seins. Wir können aber im Vergleich mit dem Diskurs in der postmythischen Kultur die Ersatzstellen des Wertbezugs markieren. Durch die Lösung des Sprechens vom besprochenen Geschehen können sich so die auf das Geschehen bezogene Inhaltsästhetik und die auf das Sprechen orientierte Formästhetik herausbilden; zugleich umfaßt der mythische Diskurs auch die Spannung zwischen Kontinuität und Diskontinuität im werdenden Geschehen. Das Sagen selbst dagegen wird als Kontinuität vorgeführt: die Wiederholung des Sprechens bekräftigt die zyklische Regelmäßigkeit des Wandels.

Jean Bollak hat in seinem Aufsatz *Mythische Deutung und Deutung des Mythos* (1971:18) die "ursprüngliche Form der Integration aller Wahrnehmung" als Charakteristikum des Mythos gegen-

über der Philosophie bezeichnet. In der Tat ist die Evidenz des Wahrnehmbaren der Rechtfertigungsgrund für die Gültigkeit von Aussagen im mythischen Diskurs. Wir werden später sehen, wie sie sich zu Šklovskijs Theorem des "Neuen Sehens" und zu Jakobsons Axiom der "Einstellung auf den Ausdruck" verhält.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß der ästhetische Wert im Mythos in der Orientierung auf die Wahrnehmbarkeit von ritueller Handlung und mythischem Diskurs zwar angelegt, aber nicht als eigenständige Größe ausgebildet ist. Da es nur eine ontische Wertfundierung gibt, besteht im mythischen Diskurs kein Unterschied zwischen Wertung und Wert, zwischen Eigenwert und Wertzuschreibung. Nicht zufällig will uns erscheinen, daß unser Begriff des Ästhetischen sich vom griechischen Ausdruck für das sinnlich Wahrnehmbare herleitet. Appelliert die Sinnfälligkeit der Wahrnehmung noch an die mythische Prämisse einer unauflöslichen Einheit von Wesen und Erscheinung des Seienden (und zugleich Geltenden), so offenbart sie doch zugleich, daß diese Union ebenso zerbrochen ist wie der Zusammenhang von Heraufführung und Aufnahme, von Produktion und Rezeption.

2.2. Der semiotische Synkretismus

Neben funktionalem und dem axiologischen Synkretismus können wir dem mythischen Diskurs auch einen semiotischen Synkretismus zuordnen. Kulakovskij (hier zitiert nach Judin 1978:22) hat folgenden Brauch der Jakuten überliefert: Wenn aus der erloschenen Feuerstelle ein langgezogener hoher Ton hervorkam, pflegten die Jakuten einen noch längeren Pfiff auszustoßen, Luft einzusaugen und zu sagen: "Mein Pfiff ist besser und stärker!", um den Geist der Habsucht zu besiegen, der ihrer Überzeugung nach aus dem Ton des verlöschenden, alles verzehrenden Feuers spricht. Andernfalls erwarteten sie, daß im Laufe des Winters der überlebenswichtigen Nahrung die "Seele", d.h. die Nahrhaftigkeit entzogen und sie so ungenießbar gemacht werden könnte.

Der Pfiff ist als mythische Handlung in diesem Beispiel der zugleich materielle wie ideelle Vollzug des Wettkampfes. Der

Pfiff ist Zeichenträger und Referenzobjekt, eines Interpretanten bedarf es für den mythisch Sprechenden im Gegensatz zu unserem Zeichengebrauch nicht. Die notwendige metasemiotische Handlung des abschließenden Urteils ist die unverzichtbare Kehrseite der mythischen symbolischen Handlung (mythisch und symbolisch ist sie nur aus unserer Sicht, für den Handelnden ist sie so 'natürlich' wie das Atmen). Ohne das Aussprechen des Satzes wäre die Handlung gar nicht vollzogen. Vergleichbar damit ist in unserer Kultur das Aussprechen des Urteils vor Gericht, das ja erst das von den Geschworenen oder dem Richter bereits gefällte Urteil rechtskräftig werden läßt.

Ol'ga Frejdenberg (1978:191) hat in ihrer noch immer unzureichend zur Kenntnis genommenen Monographie *Der Mythos und die Literatur des Altertums* das Bild als Prototypen des ursprünglichen mythischen Zeichens beschrieben. Es war durch die Verschmelzung von wahrgenommener Erscheinung und wahrnehmendem Betrachter gekennzeichnet. Das mythische Bild bedeutet stets das, was es mitteilt, und es bezeichnet nur das, was es bedeutet. In ihm kommt ganz zur Erscheinung, worauf es verweist: Das mythische Bild ist das sich zeigende Ding.

3. DIE WERTMODELLIERUNG IM POSTMYTHISCHEN DISKURS

Über die Modellierung des ästhetischen Wertes im postmythischen Diskurs kann ich mich kurz fassen, da sie uns allen vertraut ist. Die Differenzierung von Natur und Kultur, das Auseinandertreten von praktischer, religiöser gnoseologischer und ästhetischer Funktion geht mit einer medialen und generischen Trennung von Erscheinungsformen der Kommunikation einher. Besonderes Interesse verdient hier die Entgegensetzung von gnoseologischer und ästhetischer Funktion, wie sie sich bereits in der Folklore beobachten läßt. Das Lügenmärchen illustriert am besten die Trennung von Wahrheitsfunktion und Kunst. Die Opposition von realem Wesen und irrealer Erscheinung in der griechischen Kultur begründete ja auch die Ablehnung der Dichtung durch Platon. Funktionalität und Illusion werden zu Charakteristika ästheti-

scher Objekte, die immer weniger an der natura naturans partizipieren und immer mehr zur natura naturata reduziert werden.

Der Ausdifferenzierung der Funktionen entspricht in der postmythischen Kultur die Trennung der Normen und Werte. Die wechselseitige Abgrenzung von Natur und Kunst bringt die Scheidung von Naturschönem und Kunstschönem mit sich, die in der Folge einander abwechselnd über- und untergeordnet werden. Igor' Smirnov (1983) hat in seinem diachronischen Modell der primären und sekundären Stile den Entwicklungsgang des postmythischen künstlerischen Diskurses als zyklischen Wechsel der Dominanz von Welt und Text im Verhältnis zueinander entworfen.

Der künstlerische Text enthält einen in der Folklore noch kollektiven, in der Literatur dann individuellen Autor. Sein Pendant der Kommunikation, der Zuhörer, Zuschauer oder Leser, erlangt dem Text gegenüber eine gewisse interpretative Freiheit, die im mythischen Diskurs noch in der Polysemie des Bildes selbst beschlossen lag. Die hierdurch bedingte Trennung von künstlerischem Text und ästhetischem Objekt ist Bedingung der Möglichkeit des ästhetischen Wertes. Sie legitimiert erst das Bestehen der Literaturkritik und schließlich auch der Literaturwissenschaft mit ihrem metaästhetischen Diskurs.

Zwar kann es im postmythischen Diskurs auch mythische Einsprengsel geben, doch bestimmen sie meines Erachtens in keinem Fall die Semantik des Textes auf die gleiche Weise wie im mythischen Redegeschehen. In Turgenevs Erzählung *Pervaja ljubov'* dienen sie beispielsweise zumeist als Widerlager, gegen die sich die funktionalisierte Semantik herausarbeitet. Gerade auch Turgenevs Gespenstergeschichten können als beispielhafte Illustrationen der These dienen, daß die Einführung übernatürlicher Erscheinungen keineswegs eine hinreichende Bedingung für die Konstituierung eines Mythos bildet. Vielmehr ist die Trennung von Natürlichem und Übernatürlichem, von Physik und Metaphysik ihrerseits ein Zeichen des Zerfalls der mythischen kulturellen Formation.

4. WERTMODELLIERUNG IM REMYTHISIERTEN DISKURS VON RUSSISCHEM SYMBOLISMUS UND FUTURISMUS IM VERHÄLTNIS ZU ZEITGENÖSSISCHEN DARSTELLUNGEN

Wenn hier in der gebotenen Kürze Erscheinungen der Wertmodellierung in remythisierten Diskursen von russischem Symbolismus und Futurismus behandelt werden, so nicht in der Absicht, eine erschöpfende Darstellung ihrer Breite und Vielfalt zu bieten, sondern lediglich mit dem Ziel, an ihrem Beispiel die grundlegende Differenz des sekundären axiologischen Synkretismus zu seinem primären Gegenstück darzustellen. Die angeführten Autoren und ihre Texte haben also lediglich eine Beispielfunktion, obgleich sie doch bereits unübersehbare Unterschiede zwischen dem Wertsynkretismus von Symbolismus und Futurismus zu erkennen geben.

Im Unterschied zum primären Synkretismus, in dem die Axiomatik von der Ontik, die Axiologie von der Ontologie noch nicht geschieden waren, da alles Seiende am Sein gleichrangig teilnahm, tritt im Symbolismus mit seiner semiotischen Grundfunktion der Repräsentation der ästhetische Wert gleichsam als Vertreter des ontologischen Wertes in dessen Rechte ein.

Vorbereitet von Dostoevskijs Auffassung, die Welt sei allein ästhetisch gerechtfertigt, entdecken wir in Vjačeslav Ivanovs Projekt einer Verschmelzung von griechischer Antike und christlicher Religion eine neue Ästhetik, die wir als panästhetische Säkularisation kennzeichnen können. Ivanov (1916a:136 f.) erhebt denn auch den Anspruch, der Symbolismus sei mehr als eine Kunst:

> Слово-символ обещало стать священным откровением или чудотворною "мантрой", расколдовывающей мир. Художникам предлежала задача цельно воплотить в своей жизни и в своем творчестве (непременно и в подвиге жизни, как в подвиге творчества!) миросозерцание мистического реализма или - по слову Новалиса - миросозерцание "магического идеализма";
>
> Das Wort-Symbol versprach, zur heiligen Offenbarung oder wundertätigen, die Welt zurückverzaubernden "Mantra" zu werden. Den Künstlern oblag die Aufgabe, in ihrem Leben und in ihrem Schaffen (unbedingt in der Tat ihres Lebens wie in der Tat ihres Schaffens!) ganzheitlich die Weltwahrnehmung des mystischen Realismus oder - nach einem Wort von Novalis - die Weltwahrnehmung des "magischen Idealismus" zu verkörpern.

Der ganzheitliche Charakter der Wirklichkeit liegt jedoch nicht vor, sondern muß vom Künstler eben erst geschaffen werden, der als säkularisierter Gott in einer sekundären Kosmogonie jene Welt synthetisiert, in welcher der ästhetische Wert die anderen Werte gleichsam aufzehrt.

Die innere hierarchische Gliederung der symbolistisch modellierten Welt bildet einen weiteren gravierenden Unterschied zur Gleichrangigkeit des Seienden in der mythischen Kultur. Ivanov stellt neben einen äußeren Kanon, der die Verbindung des Symbolisten mit Künstlern der Vergangenheit festlegt, einen inneren Kanon, der gerade in der Anerkennung einer hierarchischen - und das heißt: postmythischen - Axiologie besteht. Wie Andrej Belyjs "Emblematik des Sinns" legitimiert auch Ivanovs Ästhetik (1916a:140) die semiotische Duplizität der Bedeutungswelt den Künstler als Kreator und Interpretator:

> Под "внутренным каноном" мы разумеем: в переживании художника - свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней Реальности, в творчестве - живую связь соответственно соподчиненных символов, из коих художник ткет драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя вторую природу, более духовную и прозрачную, чем многоцветный пеплос естества.
>
> Unter "innerem Kanon" verstehen wir: im Erlebnis des Künstlers - das freie und ganzheitliche Bekenntnis zur hierarchischen Ordnung der realen Werte, die in ihrer Übereinstimmung die Alleinheit der letzten REALITÄT, im Schaffen - den lebendigen Verband der entsprechend beigeordneten Symbole, aus denen der Künstler den wertvollen Schleier der WELTSEELE webt, indem er gleichsam eine zweite Natur schöpft, die geistiger und durchsichtiger ist als das Peplos der Natur.

In seinem Essay *Die ästhetische Norm des Theaters* hat Ivanov (1916b:276) hervorgehoben, daß ethischer Wert und Wahrheitswert dem "wahren Glänzen der Schönheit" zwar immanent seien, daß ihre Erscheinung jedoch nicht in den Bereich der Ästhetik falle. Im Theater träten dagegen alle drei Werte offen nebeneinander hervor, weil es nicht auf die Kategorie der Form beschränkt sei, sondern den ganzen Menschen zum Inhalt habe und eine Reproduk-

tion eines ganzheitlichen Ereignisses "in einer Gesamtheit von Seelen" anstrebe. Damit hebt Ivanov das Theater (wohl auch im Horizont der Idee des Gesamtkunstwerks) als jene Kunstform heraus, in der eine Hierarchie der Werte nicht gegeben ist. Allerdings müssen seine Versuche der Renaissance einer antiken Tragödie im Geiste des Christentums als gescheitert angesehen werden.

Wenn wir nun als ein Beispiel spätsymbolistischer Dichtkunst Aleksandr Bloks Poem *Die Zwölf* unter dem Gesichtspunkt der Modellierung des ästhetischen Wertes betrachten, so ist der Analyse vorauszuschicken, daß der ästhetische Wert zwar nur im Akt der ästhetischen Produktion und Reproduktion vollzogen wird, der Text aber gleichwohl eine Präsupposition der Realisierung dieses Wertes enthält. Die Architektonik eines Werks übersteigt so die formale sprachliche Struktur des Textes, indem sie primäre und sekundäre semiotische Modellierung zu einer Gesamtheit zusammenschließt.

Neben die evidente Struktur wechselnder Lautkorrespondenzen, die ein dichtes Geflecht sekundärer semiotischer Beziehungen herstellt (vgl. in der ersten Strophe die sechsmal auftretende Phonemkombination *ve*), neben die intensive Farbensymbolik mit den Kernfarben schwarz, weiß und rot, neben eine bedeutungsvoll gehandhabte Variation von rhythmischen Versprofilen, Strophenformen und Strophenkonstellationen in den zwölf Kapiteln des Poems treten auf der semantischen Ebene symbolische Naturdarstellung, konträr zugespitzte soziale Interaktionen und schließlich ein äußerst lebhafter Wechsel axiologischer Propositionen.

Es dürfte nicht zu weit gehen, wenn wir feststellen, daß gerade diese spannungsreiche Welt ethischer, sozialer, religiöser, ideologischer und schließlich auch ästhetischer Wertungen den Kern des Sinngefüges von Bloks großem Poem ausmacht. Diese Bewegung durch eine Welt der Bewertung beginnt mit der Naturschilderung des Beginns, in der die im Text angelegte (durch die Lautkorrespondenzen repräsentierte) positive ästhetische Wertung in einen Gegensatz zu ihrem praktischen Wert gerät ("Всякий хо-

док/сколзит - ах, бедняжка!" - "Ein jeder Fußgänger/gleitet aus - ach, armer Kerl!"; Blok 1971a[1919]:223).

Es kann hier nicht darum gehen, die gesamte spannungsreiche und doch in sich geschlossene Welt der Wertungen des Gedichts zu rekonstruieren, es sei aber auf Erscheinungen wie die verständnislose Greisin hingewiesen, die mit einem Huhn verglichen wird und aus deren Sicht die Bol'ševiki eine durchaus negative Wertung erfahren (233) sowie auf den Bougeois, der in die Nähe eines aus der Gemeinschaft ausgeschiedenen Hundes (*bezrodnyj pes*, 241) gerückt wird.

Nicht zu übergehen ist in diesem Zusammenhang freilich die Entwertung des Religiösen, die sich in den *Zwölf* zum einen durch die an Pet'ja gerichtete Personenrede - "От чего тебя упас/Золотой иконостас?" ("Wovor hat dich gerettet/Die goldene Ikonostase?", 241) - zum anderen aber durch eine ambivalente Äußerung des Erzählers hervortritt: "...И идут без имени святого/Все двенадцать в даль" ("Und es gehen ohne heiligen Namen/Alle zwölf in die Ferne", 242). Erst vor diesem Hintergrund wird deutlich, was für ein Skandalon es war, daß am Schluß des Poems kein anderer an der Spitze der revolutionären Zwölf ging als Christus. Es ist genugsam bekannt, daß Blok selbst von dieser Lösung irritiert war. Weniger ist in der umfangreichen Literatur zu diesem Poem auf die axiologischen Implikationen dieser überraschenden Pointe geachtet worden.

In einer Tagebuchnotiz vom 17. Februar 1918 schreibt Blok (1971b:330) zwar bekräftigend "Daß Christus ihnen vorangeht, unterliegt keinem Zweifel", doch fügt er, den Wertgesichtspunkt ausdrücklich erwägend, hinzu: "Es geht nicht darum, 'ob sie seiner würdig sind', und es ist schrecklich, das wiederum Er mit ihnen ist, und daß es einstweilen keinen anderen gibt". Bezeichnenderweise schließt Blok (1971b:330) mit der Frage: "Und bedarf es denn eines Anderen - ?". Zwei Tage später ist er sich bereits dessen sicher, daß es ein anderer sein müsse, der vorangeht (Blok 1971b:330). Entscheidender ist für das Verständnis dieses Problems freilich seine Feststellung "[...] Патриотизм - грязь [...] Религия - грязь [...] ("[...] Patriotismus ist

Schmutz [...] Religion ist Schmutz [...]"), da sie zu erkennen gibt, daß die alten Werte gerade im Blick auf die ästhetische Axiomatik abgewertet werden. Nicht verwundern kann dann, daß auch die Romantik ästhetisch als Schmutz abgetan wird.

Endgültig scheint sich Blok (1963:330) am 10. März 1918 Rechenschaft über die Grundlage der Umwertung zu geben, wenn er auf die Kritik von O.D. Kameneva, in dem Poem werde Christus gepriesen, antwortet:

> Я только констатировал факт: если взглядеться в столбы метели н а э т о м п у т и, то увидишь "Исуса Христа". Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак.
>
> Ich habe lediglich ein Faktum konstatiert: wenn man a u f d i e s e m W e g e in Säulen von Schneesturm schaut, so sieht man "Jesus Christus". Bisweilen hasse ich selbst jedoch dieses weibliche Gespenst tief.

Es ist die Wahrnehmung, die Aisthesis im ursprünglichen Sinne, die Christus zur Erscheinung bringt. Die ästhetische Perzeption der Welt, von Blok nicht selten in die Metapher des 'Musik-Hörens' gefaßt, unterwirft sich sowohl die historisch-politische als eben auch die religiöse Wirklichkeit. Der Synkretismus der Werte führt dann im Symbolismus auch nicht zur Dehierarchisierung und ontischen Begründung des Wertsystems, sondern zur Dominanz des ästhetischen Wertes und zur Begründung des Wertsystems auf einer emphatischen Wahrnehmung der Erscheinung. Mit der Semiotik der Repräsentation, die im zwölften Kapitel ihren Gipfelpunkt in der semiotischen und axiomatischen Ersetzung des Windes durch Christus findet und damit Natur und Religion als Äquivalente vorstellt - "Это ветер с красным флагом/Разыгрался впереди..." ("Dies ist: der Wind hat mit der roten Flagge vorn sein Spiel getrieben...", 1971a:242) - korrespondiert eine Wertbildung, die in der ästhetisch wahrgenommenen Erscheinung ihren Grund hat.

Als ein Beispiel für die futuristische Wertmodellierung können wir Chlebnikovs Text *Zangezi* heranziehen, der nur vier Jahre nach Bloks Poem *Dvenadcat'* abgeschlossen und veröffentlicht worden ist. In diesem letzten großen Werk Chlebnikovs, das sich mir als ein besonderer Typus des Entwurfs eines Gesamt-

kunstwerks darstellt, ist zwar durch die Gleichsetzung der menschlichen Sprache mit der Sprache des Kosmos, durch die Interferenz von Held und Erzähler, von Held und Autor, durch die vielfältigen Verfahren der Metamorphose eine größere Nähe zur Struktur mythischer Diskurse erreicht, doch teilt sich Zangezi, der Weise, der Prophet einer neuen Welt, gerade als D i c h t e r mit (zur Geschichte der Interpretation von *Zangezi* vgl. Grübel 1986). Am Ende des komplexen, aus lyrischen, dramatischen und prosaischen Stücken montierten Textes wird die Zeitungsnachricht von Zangezis Tod widerlegt, indem Zangezi eintritt (auftritt?) und die Sätze spricht: "Зангези жив,/Это неумная шутка." ("Zangezi lebt, /Dies war ein dummer Spaß.", Chlebnikov 1986: 504). Auch hier ist es nicht das Sein, das die Unwahrheit widerlegt, sondern das im Erscheinen des Helden v o r g e f ü h r t e Sein.

Sicherlich läßt sich bei Chlebnikov im Besonderen und beim Futurismus im Allgemeinen eine hohe Stufe der Poetomythik und damit auch des sekundären Synkretismus rekonstruieren, doch wäre es hier ebenso irreführend, von Mythik und Synkretismus im Sinne archaischer Kulturen zu sprechen wie im Falle des theoretischen Diskurses über den Futurismus. Es ist kein Zufall, daß in Majakovskijs Traktat *Kak delat' stichi?* und in den Arbeiten der russischen Formalisten viel von "Regeln", "Verfahren" und sprachlichen Merkmalen der Literatur die Rede ist, kaum aber von Erscheinungen des Wertes. Majakovskij versteht sich nur zu dem Hinweis, der Grundsatz der Sparsamkeit bilde in der Kunst die Grundregel der Produktion ästhetischer Werte, bei Šklovskij, Tynjanov, Ejchenbaum und Jakobson wird man eine Theorie des (ästhetischen) Wertes durchaus vermissen. Zwar setzen Begriffe wie das "Neue Sehen", "Verfremdung", "Desautomatisierung" und evidenter noch "Dominante" und "Innovation" Werthorizonte voraus, vor deren Hintergrund sie produktiv werden können, doch sind die entsprechenden Werte in den Arbeiten der Formalen Schule keineswegs bestimmt und in ihrer Arbeitsweise beleuchtet worden. Es lohnte eine eigene Untersuchung, ob Jakobsons Prinzip der Äquivalenzbildung durch die Egalisierung der Werterscheinungen nicht

in besonderem Maße den Wertnihilismus der russischen Avantgarde zum Ausdruck bringt. Es ist ein durchaus bedenkenswerter Umstand, daß Bachtin den Formalismus wegen der Vernachlässigung des ästhetischen Wertes kritisiert hat und diese Kategorie dann im tschechischen Strukturalismus bei Jan Mukařovský neben dem Funktionsbegriff zur leitenden Kategorie geworden ist.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß im mythischen Diskurs die Evidenz des Wahrnehmbaren die Legitimation für die Gültigkeit von Aussagen bildet. In der Konzeption Šklovskijs und Jakobsons muß die Wahrnehmnarkeit (*oščutimost'*) dagegen stets aufs Neue durch bestimmte Verfahren der Desautomatisierung herbeigeführt werden. Die "Einstellung auf den Ausdruck" kann ja auch nur dann das Spezifikum der poetischen Sprache bilden, wenn in der praktischen Sprache die Wahrnehmbarkeit stets wieder verloren geht. Der Mythos kennt die Erscheinung der Überraschung nicht; Christus als Fahnenträger der Revolutionäre und Zangezi als totgesagter Lebender sind in ihrer ästhetischen Wirksamkeit angewiesen auf die getäuschte Erwartung. Die Ästhetik der Innovation tritt der Axiologie der Kontinuität diametral gegenüber. Zwischen ihnen gibt es keine Brücke, sondern nur Interferenzen.

L I T E R A T U R

BACHTIN, M.M.
1972a Problemy poėtiki Dostoevskogo, M.
1972b Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poėtike. - In: M.M.B., Voprosy literatury i ėstetiki, M., S. 234-407.

BLOK, A.
1963 Dnevniki. - In: A.B., Sobranie Sočinenij v vos'mi tomach, Bd. VII, M., S. 19-426.
1971a Dvenadcat'. - In: A.B., Sobranie Sočinenij v šesti tomach, Bd. I, M., S. 233-243.
1971b Iz zapisnych knižek i dnevnikov. - In: A.B., Sobranie sočinenij v šesti tomach, Bd. VI, M., S. 99-387.

BLUMENBERG, H.
1971 Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. - In: Fuhrmann (Hg.) 1971:11-66.

BOLLAK, J.
1971 Mythische Deutung und Deutung des Mythos. - In: Fuhrmann (Hg.) 1971:67-120.

CHLEBNIKOV, V.
1986 Zangezi (1922). - In: V.Ch., Tvorenija, M., S. 573-504

DĚRING-SMIRNOVA, J.R./I. SMIRNOV
1982 Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury, Salzburg.

EREMIN, V.I.
1978 Mif i narodnaja pesnja (k voprosu ob istoričeskich osnovach pesennych prevraščenij). - In: Mif, fol'klor, literatura, L., S. 3-15.

FREJDENBERG, O.
1978 Mif i literatura drevnosti, M.

FUHRMANN, M.
1971 Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption (= Poetik und Hermeneutik. 4), München.

GRÜBEL, R.
1986 Montage of Codes and Genres as Secondary Syncretism in Chlebnikov's "Zangezi". The Construction of a Synthetical Text and the Problem of 'Gesamtkunstwerk'. - In: W.G. Weststeijn (Hg.), Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality, Amsterdam, S. 399-473.

IVANOV, V.V.
1916a Zavety simvolizma (1910). - In: V.V.I., Borozdy i meži, M., S. 120-144.
1916b Ėstetičeskaja norma teatra. - In: V.V.I., Borozdy i meži. M., S. 259-286.

JUDIN, Ju.I.
1978 Rol' i mesto mifologičeskich predstavlenij v russkich bytovych skazkach o chozjajne i rabotnike. - In: Mif, fol'klor, literatura, M., S. 16-37.

LEACH, E.
1983 Introduction. - In: Steblin-Kamenskij 1983:1-20.

LEVINTON, G.A.
1978 Zametki o fol'klorizme Bloka. - In: Mif, fol'klor, literatura, L., S. 171-185.

MELETINSKIJ, E.M.
1976 Poėtika mifa, M. 1976.
1983 Srednevekovyj roman. Proischoždenie i klassičeskie formy, M.

SMIRNOV, I.P.
1978 Mesto "mifopoėtičeskogo" podchoda k literaturnomu proizvedeniju sredi drugich tolkovanij teksta (o stichotvorenii Majakovskogo "Vot tak ja sdelalsja sobakoj"). - In: Mif, fol'klor, literatura, M., S. 186-203.

STEBLIN-KAMENSKIJ, M.
1982 Myth, Ann Arbor.

STRIEDTER, J.
1972 Poesie als "neuer Mythos" der Revolution am Beispiel Majakovskijs. - In: Fuhrmann (Hg.) 1971: 409-434.

VESELOVSKIJ, A.N.
1959 Neizdannaja glava iz "Istoričeskoj poëtiki" A. Veselovskogo. - In: Russkaja literatura, H. 3.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. von
1955 Der Glaube der Hellenen, Bd. I, Darmstadt.

WUNDT, W.
1910 Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte, Bd. IV. Mythos und Religion. Teil 1. Leipzig.

[illegible]

[illegible] Terror and Spleen. Problems of [illegible] in Poetry and Narrative, [illegible] Munchen.

[illegible], F.
Mélange of Close and Genuine as Secondary Systems in Chlebnikov's "Zangezi". The Construction of a Phonical Text and the Problem of "Grammatikstruktur". - In: W.G. Weststeijn (Hg.) Velimir Chlebnikov (1885-1922). Myth and Reality. Amsterdam, S. 397-421

[illegible], V.V.
Zapety [illegible] (1914). - In: V.V.I., Poezdka [illegible], S. 139-142.
[illegible] - In: V.V.I., Stihotvorenie i [illegible], S. 233-286.

[illegible], M.
1978 Zol'ki [illegible] [illegible] - [illegible] Zol'kiner Literatur, [illegible], S. 15-27.

[illegible], J.
1983 Intermezzo. - In: Stabilo-Boxmagazin 1983, [illegible].

[illegible] - In: Zol'kiner Literatur, [illegible] 1980, S. 171-188.

[illegible] 1970.
[illegible] - Frankfurt a. Main [illegible]

[illegible] k literaturnym [illegible] [illegible] Zol'kiner Literatur, [illegible], S. 185-

Aage A. HANSEN-LÖVE (Wien)

ZUR MYTHOPOETIK DES RUSSISCHEN SYMBOLISMUS

Der in dieser Darstellung implizit und explizit verwendete S y m b o l b e g r i f f bildet das Rekonstrukt eben jener Symbolvorstellungen, die von Symbolisten selbst in zahlreichen und oft sehr widersprüchlichen religions- und kulturphilosophischen Schriften entwickelt wurde.[1] Da die Arbeiten zu dieser Thematik ohnedies sehr ausgedehnt und reichhaltig vorliegen (vgl. zuletzt Deppermann 1982; Holthusen 1957, 1982; West 1970; Tschöpl 1968; Wallrafen 1982; Minc 1979 etc.), möchte ich hier nur auf jene Besonderheiten hinweisen, die für das Symbolverständnis dieser Studie wesentlich sind.

"Symbol" und "Mythos" als solche (d.h. jenseits ihrer thematischen Konkretisierung) sind - aus der Sicht der poetischen Paradigmatik des symbolistischen Gedichtkorpus - selbst zentrale Paradigmata eben dieses Kodes, wie dies ja auch für die Paradigmata 'Kunst', 'Leben', 'Gedicht', 'Dichter', 'Kultur', 'Religion' etc. gilt, die in den Gedichten symbolisiert, mythologisiert und paradigmatisiert sind, obwohl sie gleichzeitig außerhalb der "poetischen Welt" der Gedichte eigene kulturelle Medien bzw. Zeichensysteme (Wissenschaft, Kunst, Religion, Psychologie etc.) und damit eigene Weltmodelle darstellen, aus deren Perspektive die Gedichte und ihre Paradigmatik zum Gegenstand der Theoretisierung und Interpretation, der Pragmatisierung und Übersetzung in andere Kodes und andere "Lebenstexte" werden.

Kompliziert wird diese gleichzeitige Anwesenheit von komplexen Zeichensystemen und Kulturmodellen i n n e r h a l b des poetischen Kodes und a u ß e r h a l b desselben durch das

Bestreben der Symbolisten, die "Grenzen" zwischen diesen Systemen (also zwischen Kunst und Religion, Philosophie und Wissenschaft, Theorie und Praxis, Werk und Leben etc.) immer wieder zu verschieben, neu zu definieren und zu transzendieren. Vielfach treten die abstrakten[2] Bezeichnungen dieser elementaren Kultursysteme und Kodes als personifizierte "Symbole" in den Gedichten auf, wo dann die in der (religionsphilosophischen, kultur- und kunsttheoretischen, ideologischen oder wissenschaftlichen) Theoriebildung abstrakt in Widerstreit stehenden Kultursysteme im Gewande mythischer "Helden" erscheinen und das "Drama" des "Kultur-Kampfes", der Auseinandersetzung zwischen den heterogenen semiotischen, medialen und axiologischen Kodes und Institutionen der Kultur und ihrer Träger "durchspielen", "theatralisieren". Solche "Helden" sind - neben den schon erwähnten - viele (zumeist groß geschriebene) Abstrakta wie: "Vremja" ("Zeit"), "Slovo" bzw. "Jazyk" ("Wort" und "Sprache"), "Sozercatel'nost'" (als symbolistischer Terminus für "Theoria", theoretisch-reflexiver Lebenshaltung) im Gegensatz zu "Tvorčestvo", "Delo", "Vešč'", "Žizn'" (d.h. alle "kreativen", physisch und psychisch faßbaren Prozesse und Produkte), aber auch Philosophumena wie "dionisijstvo", "bogoborčestvo", "ideja", "stichijnost'" u.a.

Dieser Integration von Abstrakta (und der mit ihnen verbundenen Modelle) in den poetischen Kode (als Symbole der poetischen Welt) steht die "Abstrahierung" und "Theoretisierung" konkreter poetischer Motive und Symbole im nichtpoetischen Diskurs gegenüber, wo bestimmte Gegenstandssymbole, (mythologische) Namen, Mythologeme u.a. als abstrakte "Termini" einer Theoriebildung und eines entsprechenden Genres auftreten. Dies gilt nicht nur für mythologische oder philosophisch-religiöse Motive, sondern ebenso für ästhetisch-poetologische Prinzipien, Theorien und Verfahren, deren Termini sowohl p o e t i s i e r t als auch t h e o r e t i s i e r t auftreten ("poézija", "slovosemja", "jazyk", "rifma", "stich", "sootvetstvie", "prelomlenie", "otraženie", "pesn'", "ritm", "difiramb", "proza", "kniga", "razvertyvanie", "svitok", "poét", "pevec", "lira", "svirel'"

etc.).

Versucht man den symbolistischen "Symbol-Mythos" in seinen Grundzügen und unabhängig von den sehr unterschiedlichen Theoriebildungen der Symbolisten (v.a. Vl. Solov'evs, Vj. Ivanovs, A. Belyjs, D.M. Merežkovskijs u.a.) zusammenzufassen, dann ergibt sich folgendes Bild, das im wesentlichen auf das Selbstverständnis des mythopoetischen Symbolismus zutrifft.

Jedes Symbol verfügt zugleich über einen s e m i o t i s c h e n (d.h. im weitesten Sinne "sprachlichen", "medialen") Charakter und einen r e a l - d i n g l i c h e n; es ist zugleich "Zeichen", das für etwas "anderes" steht (für die "andere Welt", den metaphysischen "mir inoj") und für sich "selbst" (als Bestandteil der "kosmischen Dingwelt", als "slovo-vešč'"). Umgekehrt ist jeder Gegenstand, jede Realie der diesseitigen Welt und des irdischen Lebens insofern ein Zeichen, d.h. Teil einer universellen Sprache, als sie den "Welt-Text" des Kosmos darstellt. Die vielbesprochene symbolistische Theorie der "Korrespondenzen" ("correspondances", "sootvetstvija") basiert ganz eindeutig auf einer durch und durch (neo-)p l a t o n i s c h e n Ontologie und der für sie typischen Emanationslehre. Nach dieser bildet der Kosmos eine v e r t i k a l e Hierarchie von "Seinsschichten" (kosmogonischen "Sphären"), deren "Seinshaltigkeit" sich in dem Maße verringert, wie sie sich vom absoluten "Ur-Sein" und der "Ur-Einheit" des kosmischen Ursprungs entfernen. Aus diesem "fließen", "emanieren" ontologische Elementarteile (also "Seinspartikel", die üblicherweise als "Lichtmaterie", als "Licht-Samen" gedacht werden) in die "Minderstufen" des Kosmos; diesem "ontischen" Aspekt der Ausstrahlung entspricht der "energetische" und der "partizipatorische": Ein jedes Phänomen einer Seinsstufe gehört dadurch seiner Sphäre an, daß es der dieser immanenten Materialität und Essenz entspricht; gleichzeitig partizipiert jedes Phänomen insofern an den jeweils übergeordneten Seinsschichten, als es an deren Sein und Energie teilhat. Diese Teilhabe erschließt das Ur-Sein der Dinge ebenso wie die Ur-Kraft, d.h. sie bezieht sich sowohl auf die i m a g i n a t i v e Urbildlichkeit (also die "Ideen-

haftigkeit") der am übergeordneten Sein partizipierenden Dinge als auch an der e n e r g e t i s c h e n Urkraft des Seins.

Diese Partizipation tritt aber nicht in jedem Phänomen, in jeder Situation und für jeden Menschen gleichermaßen und permanent auf, sondern nur für jenen, der fähig ist, die "Sprache der Dinge" zu lesen bzw. umgekehrt die "Dinge" als sprachliche Zeichen (genauer: "Vorzeichen") zu erschließen. Diese Teilhabe macht das solchermaßen signifikante Ding zugleich zum Stellvertreter, zum "substituens" eines a b w e s e n d e n Seins, ohne daß dabei das Ding grundsätzlich seine äußere Erscheinungsweise (als "Phainomenon" der immanenten Gegenstandswelt) verlieren würde. Dies gilt auch für alle im engeren Sinne sprachlichen Zeichen und Texte: Diese verharren einerseits in der konventionellen Gegenstandswelt ("predmetnost'", "predmetnyj mir"), wenn sie vom "Hyliker", vom "Uneingeweihten" monofunktional benützt werden; andererseits erschließen sie dem "Sehenden" (also dem "Visionär", dem "Pneumatiker") in der "imago" des Phänomens auch in seiner verbalen Gestalt) das "Urbild", den "Archetypos" (oder nach Plato die "Idee") seiner absoluten Entsprechung im Ursein. Untrennbar mit dieser i m a g i n a t i v e n "Einsicht"[3] ist die e n e r g e t i s c h e "Einstrahlung" verbunden: Beides zusammen bildet die s y m b o l i s c h e Wirksamkeit von "Dingen als Zeichen" des Welttextes.

Das Symbolische ist also eine Wirksamkeit und imaginative Präsenz, die Zeichen und Dingen nicht an ihrer "Oberfläche" und als materielle Substanz anhaftet, sondern nur im E r l e b e n erfahren werden kann. Dieses Prinzip des "pereživanie" durchzieht alle Symboltheorien der Symbolisten und jener Symboldenker der Religionsgeschichte (v.a. in ihrer gnostisch-hermetischen Unterströmung), auf die sich die Symbolisten mit größter Sachkunde und Einfühlsamkeit bezogen. Das "Symbolwort"[4] ("slovosimvol") ist also zunächst "Wortterminus" (ein abstrakter "slovotermin") der bloß konventionellen Zeichensprache für denjenigen, der seine rezeptiven Fähigkeiten einzig auf die linguistisch-semiotische Seite des Zeichens richtet; für den "Symbolmenschen", für die Elite der "Pneumatiker", wie sie die pythagore-

ischen oder gnostischen Symbolisten-Kollektive repräsentierten, für den kreativen Menschen (im Sinne der Kunstreligion der Moderne) tritt das Symbolische (d.h. "imago" und "Energie" Vermittelnde) der Zeichen und Realia nur a u g e n b l i c k l i c h, im rechten Moment ("kairos") des Lebensvollzugs, im schicksalhaften Aufblitzen der Einsicht und "Illumination" oder "visionären" Erfahrung in Erscheinung. Außerhalb dieser existentiellen S i t u a t i o n, außerhalb etwa eines magisch-rituellen R a h m e n s (wie ihn das "templum" im Baulichen und die Initiationsriten in der Lebensgliederung darstellen), außerhalb des K o l l e k t i v s synchron erlebender Menschen, außerhalb der "heiligen Zeit", des "Festes", der "richtigen Stunde" ist das Symbolische u n s i c h t b a r.

Auf die Kunst übertragen bedeutet dies, daß der Kunsttext "exoterisch" gelesen werden kann, d.h. entweder außerkünstlerisch (unter dem Zeichen eines anderen Kodes und einer externen Pragmatik: etwa als historischer, politischer, ideologischer, dogmatischer u.a. Text), oder aber bloß ästhetisch-künstlerisch, also unabhängig von der mythisch-religiösen, ja geradezu sakramentalen Wirksamkeit des Symbolischen. Dieser B r u c h zwischen Kunst als religiös-mythischem "Medium" (ja als Religion selbst) und Kunst als autonomer, ästhetischer Denk- und Daseinsform, zwischen "Real-Symbolismus"[5] ("realističeskij simvolizm" bei Vj. Ivanov) und einem "nominalistischen" "Idealsymbolismus" ("idealističeskij simvolizm"), zwischen "dekadentstvo" und "Kunstreligion" des S I und dem religiös-mythopoetischen S II, durchzieht den gesamten Symbolismus, ja verleiht allen symbolistischen Werken eine zunehmend ambivalente Intentionalität: Gerade die Einstellung auf Kunst-Religion (des "Ästhetismus") oder "Religions-Kunst"[6] ("Realsymbolismus" als "Religion" selbst), auf A u t o n o m i e oder H e t e r o n o m i e des Ästhetisch-Künstlerischen, auf die Ästhetizität des Religiös-Mythischen oder die Religiosität des Ästhetisch-Künstlerischen, gerade die Veränderungen in der Orientierung auf diese oder jene Werthaltung charakterisieren das axiologische System des Symbolismus und seine oben beschriebene immanente Polarisie-

rung und Korrelierung von positiven oder negativen "Programmen".

Das eigentliche "Drama" der Symbolisten, ja der gesamten Moderne, scheint dieser Widerspruch zwischen Kunst als "Religionsersatz" (Ästhetizismus, d.h. S I) oder Kunst als "Ersatzreligion", als "Ersatzmythologie" zu sein (= S II). Es ist typisch für das groteske Weltbild des S III, daß hier b e i d e Modelle gleichzeitig und gleichwertig realisiert werden - und zwar als rotierende Pole einer vertikalen Werthierarchie, in der die Positionen 'oben' - 'unten', 'Sein' - 'Nichts', 'gut' - 'böse', 'Himmel' - 'Erde', 'Geist' - 'Materie', etc. einander in e i n e m Text, im Rahmen e i n e r pragmatischen Situation wechselseitig substituieren und dynamisieren.

Das Symbolische verleiht also einem Zeichen einen zusätzlichen Verweischarakter, der auf der Ebene seines primären semiotischen Kodes nicht aufscheint: So ist jedes Zeichen oder Wort Bestandteil eines linguistischen Kodes (verbale Semantik) und eines pragmatischen Sprachaktes, in dessen Rahmen es durchaus Bedeutung und Sinn annehmen kann, o b w o h l seine zusätzliche Symbolfunktion außer Acht bleibt. Die Symbolisten demonstrierten dieses Phänomen gerade am Beispiel jener Autoren, die in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts als Realisten, ja Naturalisten galten, also an Dostoevskij, Tolstoj, Čechov, Gogol', deren Werke von Vl. Solov'ev, D. Merežkovskij, V. Brjusov, A. Belyj oder A. Blok "sub specie symbolorum" als mythopoetische Texte gelesen wurden, ohne daß dabei irgend etwas an der Struktur der Texte zu ändern gewesen wäre.[7]

Überträgt man diese Perspektive der "symbolistischen Lektüre" von nicht-symbolistischen Texten auf den Symbolismus selbst, dann könnte man auch den umgekehrten Prozeß einer "nicht-symbolistischen Lektüre" von symbolistischen Werken annehmen. Daß dies durchaus möglich ist, belegt die reiche Rezeptionsgeschichte der symbolistischen Literatur. Es ist nun wiederum charakteristisch für das ambivalente Modell des S III, daß hier diese "doppelte" oder multivalente Lektüre (und auch Konzeption) der eigenen Werke im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand, während vorher im S II jegliche inadäquate Lektüre als

Bedrohung von Werk und Autor, ja als Selbstzerstörung der Mythopoesie befürchtet wurde. Für den diabolischen Diskurs des S I kann gelten, daß dieser nicht von einer möglichen "falschen" bzw. inadäquaten "Lektüre" ausging, sondern von einer "Anti-Lektüre": Der poetische Text des Diabolikers wird dann "richtig" verstanden, wenn er ein Maximum an Mißverständnissen, ja an suggestiver Verständnislosigkeit erzeugt.

Zweifellos muß jeder symbolistische Text eine "horizontale" (d.h. textästhetische, textpragmatische) Interpretation zulassen, was einschließt, daß es auch eine poetische Semantik gibt, ohne daß der Interpret oder Analytiker von der V e r t i k a l i t ä t eines Emanationsmodells und der mit ihm verbundenen (Kunst-)Metaphysik ausgeht. Wesentlich ist hier jedoch der Hinweis darauf, daß die Symbolisten das Merkmal der 'Symbolizität' ("simvoličnost'") keineswegs auf bestimmte Motive, Personen, Namen, Situationen aus dem archaischen oder klassischen Paradigma vorgegebener Mythologeme einschränkten, oder auf bestimmte religiöse, hermetische, okkultistische, mystische u.a. "Themen"; für sie war grundsätzlich jede Realie und auch jedes Zeichen (auch das poetisch-künstlerische) dann ein Symbol, wenn es "sub specie aeternitatis", d.h. als "substituens" eines absolut A n d e r e n, auftritt und dieses partiell vergegenwärtigt. Das Symbolische ist also eine W e r t i g k e i t, die Qualitäten wie 'Heiligkeit', 'Suggestivität', (d.h. unterbewußte psychische Bereiche aktivierende Wirkung), 'Enthusiasmus', 'Ekstase', 'Pathos', 'visionäre Entrücktheit', 'Jenseitigkeit' und 'Göttlichkeit' darstellt; zugleich aber ist das Symbolische auch eine W e r t o r d n u n g, die als sekundärer oder tertiärer Kode die primären "modellbildenden Systeme" (der Sprache, der Kultur) überlagern. Aus der axiologischen Sicht des symbolisch-mythologischen Denkens sind aber eben diese Systeme der konventionellen Kulturpragmatik "abgeleitete", "sekundäre" und "minderwertige" (d.h. "profane" im Sinne M. Eliades), Ordnungen also, die über eine weitaus geringere Relevanz für den Menschen als psychisch-geistiges Wesen verfügen als die konventionalisierten und arbiträren Semioseformen.

Ohne eine Pragmatik des Symbolismus zu schreiben oder aber selbst einen symbolistischen Diskurs zu verfassen, ist die Wirksamkeit des Symbolwertes unmöglich zu erfassen und zu demonstrieren. Worum es hier nur gehen konnte, war die Darstellung einer Wert - O r d n u n g, welche die alltagssprachliche, aber auch im engeren Sinne poetisch-künstlerische Paradigmatik der symbolistischen Texte überlagert, ohne daß sie in jedem einzelnen Falle analytisch nachgewiesen werden könnte. Grundlage der S y m b o l i s i e r u n g (in jeder Kunst oder Religion) ist ein schon vorhandenes Zeichensystem, dessen primäre ("profane", "alltägliche", "kulturkonforme", "exoterische") Semantik noch einmal funktionalisiert wird, wodurch die semantischen Einheiten und Merkmale Bestandteile eines zusätzlichen, übergeordneten Kodes werden, der (meist in Gestalt eines mythologischen Kodes) eine total alternative Lektüre derselben Zeichen und Texte eröffnet ("heilige", "hermetische", "prä-" oder "subkulturelle", "esoterische" Interpretation). Derjenige, der sich i n n e r - h a l b einer symbolisch-mythischen S i t u a t i o n befindet (also unter der Wirkung des Imaginativen und Energetischen einer religiös-mythischen Unmittelbarkeit steht), kann darüber gewiß keinerlei analytische Aussagen machen. Befindet er sich nicht mehr im Rahmen (im magischen "Zirkel") der mythischen Unmittelbarkeit, kann er ebensowenig die E v i d e n z des Symbolischen, Mantischen, Apokalyptischen vermitteln. Dies ist auch das Problem der Analyse und Interpretation symbolistischer Texte für den Wissenschaftler: Beschränkt er sich auf die verbale Semantik der poetischen Texte, ohne das "stratum imagine" der Symbolwelt anzuerkennen (bzw. jedenfalls als etwas Denkbares anzunehmen), wird er u.U. nicht einmal den primitivsten poetischen Funktionen des Textes gerecht; verlagert er seine Darstellungsperspektive ausschließlich in eine mythopoetische Hermeneutik, muß er auf die Analyse verzichten und sich auf das bloße "Aufweisen", auf die suggestive Gestik des ergriffenen Feuilletonisten beschränken. Immerhin besteht aber grundsätzlich die Möglichkeit, die semantische P o s i t i o n eines Paradigmas innerhalb der poetischen Welt von symbolistischen Gedichten mit

ihrer axiologischen R e l e v a n z innerhalb des jeweiligen Programmes zu koordinieren und darüber hinaus mit den vorgegebenen religiös-mythologischen Systemen zu konfrontieren. Dabei wäre zwischen genetisch und typologisch sehr unterschiedlichen mythologischen Systemen zu unterscheiden: einer archetypisch-universellen Symbolik und Mythologik, einer "klassischen", also schon im historischen Rahmen episierten und historisierten Mythologik (antike Mythologie, jüdisch-alttestamentarische, ägyptische, iranische, indische, chinesische etc. Mythologie) und den verschiedenen Systemen der Kulturmythologik, wie sie sich in den unterschiedlichen historischen und epistemologischen Epochen entfaltet hat.

Ich habe bei meiner Rekonstruktion des axiologischen Stellenwertes von Motiven, Metaphern, Namen u.a. verbalen Symbolen des poetischen Textkorpus der Symbolisten nicht immer genau unterschieden, in welches System das jeweilige Mythologem oder Symbol f u n k t i o n a l einzubauen wäre. Man könnte - schon aus rein darstellerischen Gründen - den "Instanzenweg", den ein Motiv durch die unterschiedlichen Mythologiken nimmt, immer nur auf eine sehr beschränkte Gruppe von Paradigmata einengen, da nicht nur die in Frage kommenden Kontexte ungeheuer zahlreich und vielschichtig sind, sondern auch die vorhandenen Mythen- und Symbolbeschreibungen nach ganz unterschiedlichen Gesichtspunkten systematisiert und katalogisiert erscheinen.

Ich habe daher nach einem eher synthetischen Modell mythologischer und religionsphilosophischer Kategorien gearbeitet, das dem mythologischen Wissenshorizont der Symbolisten selbst gerecht wird, gleichzeitig aber jene "Mythenquellen" offen hält, die intuitiv, ja unbewußt wirksam waren. Am nächsten kommt diesem bewußten und unbewußten mythologischen Denken der Symbolisten einerseits die Archetypologie C.G. Jungs, andererseits die heutige semiotische Mythopoesieforschung, die Kenntnisse der strukturalen Anthropologie, Ethnologie, Folkloristik und Kultursemiotik zu verbinden trachtet (dies gilt v.a. für die Werke von Z.G. Minc, Ju.M. Lotman, I.P. Smirnov, G. Levinton, V.V. Ivanov, V.N. Toporov und vielen anderen Wissenschaftlern, die sich -

teilweise in skeptischer Distanz, teilweise in großer Übereinstimmung zu den Ideen C.G. Jungs bewegen).

Aus zwei Gründen eignet sich die Mythologik eines C.G. Jung[8] (wenn man sie vorsichtig und kritisch einsetzt) besonders gut für Untersuchungen zur Symbolwertigkeit des Symbolismus und der Moderne überhaupt: Erstens kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß das mythologische Denken der Symbolisten (hier besonders Vj. Ivanovs, aber auch A. Belyjs oder M. Vološins) ausserordentliche Übereinstimmungen mit der Archetypologie Jungs aufweist. Gerade was die Mythopoesie und wissenschaftliche Erforschung der Mythologie und Religionsphilosophie bei Vj. Ivanov anlangt, kann man in wesentlichen Punkten von weitgehender Übereinstimmung sprechen. Die Analogie zwischen dem Ivanovschen und dem Jungschen System erklärt sich einerseits durch die Rezeption identischer mythologischer, gnostisch-hermetischer, mystischer und religionsphilosophischer Texte, andererseits durch eine für die Moderne charakteristische epistemologische Konvergenz der religiösen, ästhetischen und psychologischen Prämissen. Ähnliches gilt für das Verhältnis von A. Belyj und Rudolf Steiner.[9]

Als zweiter Grund für die erwähnten Konvergenzen kann die allgemeine Tatsache gelten, daß in der Epoche der ("klassischen") Moderne die Kunst und ganz allgemein die Sphäre des Ästhetischen wesentliche Funktionen des R e l i g i ö s e n, vor allem solche, die von den offiziellen, dogmatischen kirchlichen Institutionen und Traditionen "verdrängt" worden waren, "adoptierte" und aktualisierte. Die seit der Romantik immer mehr erstarkende Rehabilitierung der u n (t e r) b e w u ß t e n Sphäre der Psyche in der Kunst und durch sie korrespondierte mit einer analogen Aufwertung des "kulturellen Un(ter)bewußten", das in der Romantik, dominant dann in der Moderne, sowohl strukturell als auch thematisch ästhetisiert wurde: Auf diese Weise rückten jene immer mehr oder weniger verborgen wirkenden Traditionen des hermetisch-gnostischen, mystisch-okkultistischen, häretisch-manichäischen, "anarcho-religiösen" Denkens und Erfahrens in den Mittelpunkt eines Kunstverständnisses, das diese vitalen, unterschwelligen, Religiöses und Erotisches, Irrationales

und Spekulatives, Archaisches und Wissenschaftliches harmonisierenden Geheimlehren aktualisierte und somit das kreative Potential des in der modernen Zivilisation verdrängten Religiösen in seiner archaisch-unbewußten Gestalt der Kunst erschloß. Die Archetypologie und Religionspsychologie eines C.G. Jung korrespondiert somit ausgezeichnet mit der symbolistischen Variante der "mythopoetischen" Moderne (bzw. dem "Neomythologismus" der Moderne), während der psycho - a n a l y t i s c h e Ansatz S. Freuds viel mehr der postsymbolistischen Moderne (der "Avantgarde" der 10er und 20er Jahre in Rußland) entspricht (vgl. dazu Hansen-Löve 1978:161 ff.,427 ff.).

Aus der Sicht der kirchlich-dogmatischen "Orthodoxie" könnte man zu der Auffassung kommen (und dies ist in der religionsphilosophischen Debatte der Jahrhundertwende vielfach geschehen), daß der Symbolismus die Kunst an jene pragmatische Position in der Kultur rückt, wo traditionellerweise die heterodox-häretischen Religions- und Ideologiesysteme beheimatet waren (also in der Sphäre der Subkultur, der Folklore, der kulturellen Peripherie etc.). Die romantische wie die symbolistische Mythopoesie ersetzt das die religiösen Urbedürfnisse des modernen Menschen nicht mehr befriedigende System kirchlich institutionalisierter Religiosität und den gesamten Komplex des "Glaubens". als eines voluntaristischen Akts durch die Reaktivierung des M y t h i s c h - M y s t i s c h e n und der ihm eigenen Sub- und Antikultur. Damit soll der dem Bewußtsein und seiner Rationalität antagonistisch entgegenwirkende Willensakt des "Glaubens" ("credo quia absurdum") durch die im Unbewußten wurzelnde E v i d e n z, also das Aufscheinen und "Aufsteigen" des Mythischen ersetzt werden.

Im Gegensatz zum Neomythologismus des Klassizismus und der in der (europäischen) Kulturgeschichte immer wieder auftretenden Renaissancen klassisch-antiker Mythologeme ist der Neomythologismus der Moderne (dies gilt auch für ihre postsymbolistischen Strömungen des Futurismus, Akmeismus u.a.) nicht an einer Restitution des mythologischen Denkens, der archaisch-unbewußten "Themen" im Rahmen einer insgesamt und weiterhin kausal-empiri-

schen Rationalität interessiert, sondern im Gegenteil daran, die l a t e n t e n archaisch-primitiven, mythisch-rituellen, un-(ter)bewußten Strukturen und Triebkräfte eben dieser modernen, zivilisierten Lebenswelt sichtbar zu machen. So steht dieser Neomythologismus der Moderne in totalem Gegensatz zum "mythomusealen" H i s t o r i (z i) s m u s des 19. Jahrhunderts; dieser bildet geradezu (neben dem naiven "Realismus" der Nachahmungsästhetik) einen der Hauptgegner modernen Kunstwollens.

Gleichzeitig war schon den romantischen Mythopoeten, vollends aber jenen der Jahrhundertwende, durchaus bewußt, daß es eine "restitutio ad integrum", eine Rückverwandlung der "Kultur in Natur", der rezenten, rationalen Denkstrukturen in die archaisch-primitiven nicht geben kann, ebensowenig wie das Individualbewußtsein der neuzeitlichen Personologie rückgängig gemacht werden kann. Der "moderne Mythos" - dieser Gedanke durchzieht die gesamte Diskussion des Neomythologismus - ist selbst Bestandteil des "Mythos der Moderne", dem es - im Gegensatz zur r e - m y t h o l o g i s i e r e n d e n ideologischen Reaktion (etwa des Nationalmythologismus und Rassismus) - primär um die Rehabilitierung des Mythischen als S t r u k t u r und als imaginative, dem Unbewußten entspringende W i r k s a m k e i t des Psychischen ging. Die Symbolisten zielten (hier durchaus in der Nachfolge von F. Schlegel, Novalis und Schelling[10]) auf die Entdeckung der mythischen Strukturen in ihrer invarianten Präsenz und Wirksamkeit als "mythologische Basis", die - ebenso wie im marxistischen Modell die "ökonomische Basis" - alle individuellen und kollektiven Formen von Kultur und Geistesleben als (sekundären) Überbau erscheinen läßt: Das Mythische ist i n uns insofern, als unsere Existenz einen "Individualmythos" realisiert (in den "Lebenstexten", den "teksty-žizni" des "mifotvorčestvo" entfaltet[11]), und insofern, als wir einem Kollektiv angehören, das im "Gedächtnis der Kultur" ("pamjat' kul'tury"[12]) die Totalität des Mythischen p r ä s e n t hält, wenn auch immer andere Aspekte desselben aktualisiert und funktionalisiert werden. Nachdem nun Philosophie, Religion und Wissenschaft in der modernen Zivilisation ihre "mythenschaffende" Generierungs-

kraft eingebüßt haben, muß die Kunst diese Funktion (und damit auch ihre institutionelle Position in der Kultur) ersetzen. In diesem Sinne tritt der moderne "Mythopoet" nicht als "poeta vates" einer "goldenen" Vorvergangenheit in der Rolle des Unzeitgemäßen auf, sondern er figuriert als K r i t i k e r der Zivilisation, in der die Kulturfunktionen und die ihnen entsprechenden Grundbedürfnisse des Menschen "dissoziiert", isoliert, abstrahiert und degeneriert (also "unkreativ") geworden sind; der Symbolist verkündet eine utopische Kultur (bzw. "Kulturutopie"), die als A p o k a l y p s e symbolisch schon Gegenwart ist, während die postsymbolistische Avantgarde die "Kulturutopie" gegen eine "Utopiekultur" austauscht, in der das Ästhetische utopisiert und die Utopie ästhetisiert erscheint (vgl. Hansen-Löve 1978:478 ff.).

Das (künstlerische) Symbol macht - aus der Sicht des Symbolismus - das Mythische als kollektive, unbewußte, archaisch-naturhafte "Rückbindung" ("religio") des modernen Individuums möglich, ohne daß dabei unbedingt antik-klassisches Mythenmaterial oder Folkloristisches thematisiert werden müßte. Es geht vielmehr um die Aktualisierung des "myth(olog)ischen Denkens" ("mifičeskoe myšlenie") in der und durch die Struktur des "künstlerischen Denkens" ("chudožestvennoe myšlenie"), also weniger um die thematische A n a l o g i e in der mythologischen "Kostümierung" als um die (strukturelle) H o m o l o g i e schematischer und letztlich universeller Grundsituationen wie z.B. "Initiation", "Transzendieren von Schwellen", "Auf- und Absteigen", "Auflösung im Chthonischen und Wiedergeburt", "Stirb und Werde", "Trennung und Vereinigung", "Ichverlust und Selbstwerdung" etc.[13]

Die symbolistische "Funktionalisierung" der Mythologeme war in ihren Dichtungen immer zutiefst a h i s t o r i s c h und (aus der Sicht monomythischer Geschlossenheit) s y n k r e t i s t i s c h[14], obwohl oder weil ihnen die mythogenen und mythologischen Systeme (auch in ihrer kulturhistorischen Dimension) so vertraut waren: Der neomythologische Diskurs der Symbolisten erweist sich somit als ebenso "diskret" (im Sinne von "Diskontinuität", "preryvnost'") und "montagehaft" wie das mythische

Denken selbst (vgl. die "bricolage", d.h. die "Bastelei", als Modell eines jeden "wilden Denkens" in der Mythologik Cl. Lévi-Strauss').[15] Schon deshalb wäre auch eine rein kulturhistorische Rekonstruktion der symbolistischen Mythologeme systemwidrig, da ja jeder Einsatz des Archaisch-Mythischen im Rahmen rezenter Diskurse k a t a c h r e t i s c h e n, subversiven bzw. anarchistischen Charakter hat, diente ja der symbolistische "Neomythos" nicht einer herrschenden Repräsentationskultur und ihrer Selbstlegitimierung durch Vor- und Außerhistorisches (so vollgültig noch im Barock).

Eine homologe Korrelierung von rezenten Kulturphänomenen und archaisch-mythischen Strukturen konfrontiert entweder "Fakten" der modernen Lebenswelt (des Zivilisationsalltags und seiner Pragmatik) mit "Funktionen" der Archaik oder eben diese mit jenen: Einmal wird der "Alltag" ("byt") der Gegenwart mit seinen achronen Tiefenstrukturen (dem eigentlichen "bytie") konfrontiert, wobei alltägliche "Banalitäten" ("pošlosti") in verfremdender Weise eine universelle, kosmische, außerzeitliche Dimension erhalten; einmal werden jene institutionalisierten Gattungen und Träger des Mythischen (bzw. Religiösen), die, total konventionalisiert und degeneriert, "repräsentieren" (also nur mehr die "thematische" Präsenz aufrechterhalten, ohne daß "Evidenz" noch möglich wäre), "demythisert" und in ihrer "Banalität" bloßgestellt: Hier manifestiert sich dann die jedem Neomythologismus eigentümliche verfremdend-kritische, (den falschen Mythos) entlarvende, "demythologisierende" Effizienz. Diese dominierte zweifellos im III. Modell des Symbolismus, in seiner grotesk-karnevalesken Phase.

Ein weiteres unterscheidet das "falsche Bewußtsein" des historizistischen Neomythologismus vom symbolistischen der Moderne: Die symbolistischen Mythopoeten reflektierten die Widersprüchlichkeit von Rezentheit bzw. kausal-empirischer Rationalität der Gegenwart und Unzeitgemäßheit bzw. Uneinbringlichkeit des Archaisch-Mythischen als Ausdruck des T r a g i s c h e n, des "Sündenfalls" des Geistes, der luziferischen Usurpation des prometheischen, ja demiurgischen "Einzelnen"[16] (im Sinne Stir-

ners und auch Nietzsches oder Kierkegaards); dieses Bewußtsein der Unmöglichkeit einer "Rückkehr"[17] in die paradiesische Unmittelbarkeit des Archaischen ist für den Mythopoeten nicht nur Gegenstand der Reflexion sondern auch zentrales Verfahren der Konstruktion symbolistischer Kunsttexte: Während der "Repräsentationsmythiker" augenzwinkernd die a n a c h r o n i s t i s c h e Inkongruenz von (mythologischer) "Thematik" und rezentem Zivilisationskontext manipulativ einsetzt und dabei die unmittelbare Evidenz des Mythischen gar nicht mehr intendiert, da es ihm ja nur um die legitimierende Werbewirksamkeit der "Aura" geht, zielen die Mythopoeten des Symbolismus auf eine quasi a r c h ä o l o g i s c h e Aufdeckung der a c h r o n e n Schichten unter dem "Asphalt" der Modernität, unter dem brüchigen "Firnis" der Zivilisation. Verkürzt könnte man sagen, der Symbolist desymbolisiert, demythologisiert die kanonisierte, aber entleerte Kulturmythik und remythologisiert (sub-)kulturelle Randzonen (Sexualität, Konvergenz von Mystik und Erotik, von Genie und Pathologie, Macht und kollektivem Unbewußten, Libido- und Thanatostrieb, Religion und Herrschaft etc.).[18]

Vielfach bedacht wurde im Symbolismus auch die irritierende Tatsache, daß die bloße Anwesenheit eines Mythologems a l s semantischer Einheit eines Kunsttextes die primär mythologische Funktion "ästhetisiert" und damit "metaphorisiert"[19]; die Mythopoesie bleibt eine unauflöslich ambivalente Synthese aus Mythos und Poesie unter den fortwirkenden Prämissen der neuzeitlichen bzw. modernen Kunstwelt. Die mythisch-religiöse (bzw. metaphysische) E v i d e n z ist immer "gebrochen" durch die "irrealisierende" R e l a t i v i e r u n g der ästhetisch-künstlerischen Strukturen (die Symbolisten bedienten sich des später bei den Formalisten und Semiotikern gleichermaßen zentralen kulturologischen Terminus der "uslovnost'"[20]); umgekehrt vermitteln eben diese Strukturen, schon aufgrund ihrer genetischen und typologischen Übereinstimmung mit den mythologisch-archaischen Grundstrukturen und ohne dies immer direkt zu intendieren, "mythoide" Wirkungen. Jurij Lotman geht soweit, ein Verhältnis der Exklusivität zwischen Mythos und Metapher, Mythologik und (re-

zenter) Kunst bzw. Literatur anzunehmen, unterschätzt bei dieser Extremopposition aber die meiner Meinung nach auch in der Moderne wirksame "mythogene Kraft" der Kunst. Unbestreitbar ist aber die Regel, daß ein Kunstwerk, wird es unter dem Aspekt einer mythisch-religiösen Totalität verwertet, seine Ästhetizität (und damit auch seine "chudožestvennost'", seine "poétičnost'") einbüßt; umgekehrt verliert ein mythisch-religiöser Text oder eine entsprechende "Performanz" ("Ritual", "Liturgie", "Sakrament", "ekstatisch-numinose Trance" etc.) augenblicklich die "Aura des Heiligen" und damit die mythisch-mystische Evidenz, wenn die ästhetisch-künstlerischen Funktionen Übergewicht erhalten oder wenn andere kulturelle Wertsysteme die Rezipientenhaltung dominieren (als Beispiel dafür können religiöse Rituale im Dienste politisch-ideologischer Manifestationen gelten).

In diesem Zusammenhang sei angemerkt, daß die Symbolisten alles andere als naive, unreflektierte, bloß der Intuition lauschende und ihrem Unbewußten verfallene Künstlerpersönlichkeiten waren. So gut wie alle verfügten sie nicht nur über eine außerordentliche Kenntnis der Mythologik und Hermetik, sondern waren allesamt auch im (natur-)wissenschaftlichen Weltbild ihrer Zeit daheim, ja vielfach auch entsprechend akademisch ausgebildet (man denke hier nur an die mathematischen bzw. naturwissenschaftlichen Komponenten im Denken A. Belyjs). Die philosophischen, vor allem erkenntnistheoretischen Interessen der Symbolisten, ihre soziologischen, psychologischen, kulturtheoretischen Studien seien hier nur am Rande erwähnt. Insgesamt war der symbolistische Mythopoet also im höchsten Maße "durchreflektiert", bis zur Überreizung dem theoretischen Denken verfallen und bis zum Zynismus skeptisch. Das zentrale Thema der symbolistischen Dichtung ist daher auch die S e l b s t d a r s t e l l u n g des Mythopoeten als eines rational-irrationalen Doppelwesens, das die polare Widersprüchlichkeit des Künstlerischen in seiner Person verkörpert (deshalb im übrigen auch die Vorliebe für hermaphroditische, kentaurische Doppelgängergestalten bzw. Zwillingswesen, die vertikal und/oder horizontal gespalten bzw. dupliziert sind).

In derselben Weise fungiert das mythopoetische "Symbol", ja insgesamt der Symboltext und die Symbolperformanz, nach dem Prinzip der ambivalenten Simultaneität von Vision und Illusion, Imagination und Fiktion, Unmittelbarkeit der Ekstatik und Vermitteltheit der Reflexivität, Naturhaftigkeit und Künstlichkeit, Begeisterung und Skepsis, Umwertung und Entwertung.

A N M E R K U N G E N

[1] Im Frühsymbolismus der 90er Jahre (SI) ist der Symbolbegriff als religiöse und/oder ästhetische Kategorie kaum ausgebildet (vgl. dazu ausführlicher H.-L. 1984b:293ff. und 1986). Eine Konstante im Symboldenken bildet von Anfang an die Abgrenzung gegenüber dem "Allegorismus". Typisch für das Symbol ist die Vieldeutigkeit, während nach Bal'mont "die Allegorie mit monotoner Stimme spricht" (zit. bei Brjusov, "Dialog o realizme v iskusstve", 1906,VI:125f.); der symbolische Ausdruck ist immer andeutungsweise ("nameki", "nedomolvki" - Begriffe, die im SII immer wieder auftauchen, ibid.); er vermittelt (evoziert) das Ewige im Zeitlichen. Auch für Merežkovskij läßt das Symbol das "Unsägliche" ("neskazannoe") durchschimmern: "В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, *прозрачным*, насквозь просвечивающим, как тонкия стенки *алебастровой амфоры*, в которой зажжено *пламя* (Merežkovskij, "O pričinach upadka...", 1892,XVIII:217).

Während im frühen Symbolismus die Symbolik des 'Spiegel(n)s' und der 'Reflexion' ("zerkal'nost'", "otraženie") semantisch und zugleich auch konstruktiv (textgenerativ) dominiert, steht der mythopoetische SII ganz unter dem Zeichen der "Transparenz" ("prozračnost'"), die geradezu - wie dies hier auch Merežkovskij zeigt - mit der "simvoličnost'" gleichgesetzt wird (zu dieser Paradigmatik vgl. J. Striedter, "Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne", in: Immanente Ästhetik, München 1966:263ff., und zur Paradigmatik vgl. H.-L. 1984a:383-389 und Anm. 205 und ders., 1984b: 304ff.).

Im Frühsymbolismus wird die ästhetisierende (also "impressive") Wirksamkeit, die "vpečatlitel'nost'" der symbolischen "nameki" verabsolutiert; das "Symbolische" wird diabolisiert, seiner vereinigenden Kraft beraubt ("dia-ballein" als destruktives, zerteilendes, unheilbringendes Gegenprinzip zu "symballein" des mythisch-religiösen Symbols). Mehrfach belegt ist der Rückgriff der Symbolisten auf diese Etymologie: Brjusov,VI:125f.; zu Merežkovskijs Herleitung des Symbolbegriffs aus "symballein" als "soedinenie" vgl. Blok 1903,PP:4 und ders., ZK,1901 (Symbol als "slijanie smyslov").

Für Ivanov gleicht das Symbol in seiner Energetik dem "Sonnenstrahl", der alle "Ebenen des Seins und alle Bewußtseinssphären durchdringt" und auf jeder Ebene andere Wesenheiten bezeichnet (Ivanov, "Dve stichii v sovremennom simvolizme",1908,II: 537f.). Ivanovs Symbolauffassung deckt sich weitgehend mit jener des Neoplatonismus und seiner Lichtgnoseologie (vgl. allgemein dazu P. Crome 1970; zur "Licht"-Paradigmatik im SII vgl. H.-L. 1984a:363-380).

Die Symbolsprache entspricht nach Ivanov, "Pôet i čern'", 1904,I:712, dem mantischen Ausdruck, der das Wort als Index, als "Andeutung" ("namek") augenblicksweise aufblitzen läßt bzw. dem ekstatischen Visionär offenbart. Damit werden die archaischen "Formen und Kategorien" der kollektiven Seele (des "Volkes") unmittelbar zugänglich ("iznačal'nye formy i kategorii", ibid.): Das Symbol wird zum Zeichen-Index eines kollektiven U n b e w u ß t e n ebenso wie der jenseitigen, "anderen Welt" ("mir inoj"). Das Symbol vermittelt also nicht direkt-referentiell, sondern "energetisch" ("Символы - энергии", ibid.); seine Semantik wirkt unmittelbar aufs Unbewußte ("jazyk nameka i vnušenija"). Die Mythopoesie des modernen Dichters erwächst aus dem "bessoznatel'noe pogruženie v stichiju fol'klora"; sie bereichert den "atavistischen", archaischen Vorrat kollektiver Elementarerfahrungen: "Символы - переживания забытого и утерянного достояния народной души" (ibid.,713). Ivanov verweist hier - ebenso wie etwa zur gleichen Zeit C.G. Jung - auf die "psychologische Notwendigkeit" der archetypischen Symbole, die mit ihrer "metaphysischen Wahrheit" korrespondieren. Voraussetzung für die Wirksamkeit der Symbolsprache ist freilich ein analoges "sozvučie" in der Seele des Hörers.

Der "theurgische Künstler" ist immer "Nachfolger" der Naturschöpfung, der "Mirovaja Duša", der "tvorjaščaja Mat'", deren Stimme er in seinen Werken hörbar macht: "...что говорят *вещи*, [...] изощрит зрение, и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений" (Ivanov, "Dve stichii v sovremennom simvolizme", 1908,II:539). Alle "Dinge" ("vešči") - also die "realia" der "natura naturata" - werden so (sub "specie aeternitatis") - zu "Symbolen" der "realiora", da die Dingwelt (als "Priroda") eine Symbolsprache verkörpert, die der theurgische Dichter ("poeta vates") entziffert. Sprach-Realismus und Ding-Realismus gehen also dem Nominalismus bzw. Idealismus (und mehr noch dem total säkularisierten Impressionismus) voraus. Der wahre Symbolismus wurzelt im "Erinnern der Poesie an ihre ursprünglichen, eigentlichen Aufgaben und Mittel" (Ivanov, "Zavety simvolizma",1910, II:595), die unmittelbar in die psychische Realität eingreifen. Poesie ist nicht Kommunikation ("soobščenie") sondern "priobščenie", also "communio", Teilhabe. Der echte Symbolismus vermittelt das harmonische "sozvučie" zwischen "realia" und "realiora". Der Realsymbolismus ist immer eine "unbewußte Kreativität" ("podsoznatel'noe tvorčestvo"), die "Energie des Wortes" erschließt den Widerhall "rodnych podzemnych ključej" (ibid. 598). Ziel einer jeden Symbolkunst ist also die große "Vereinigung" ("soedinenie", "sočetanie"; Ivanov, "Mysli o simvolizme, 1912, II:606): Zwei Elemente werden in einem "Dritten", höheren vereinigt, im Symbol, das einen "Regenbogen" herstellt, der zwischen

dem "slovo-luč" und der "vlaga duši" vermittelt. Dieser Brückenfunktion des Symbols entspricht seine Auffassung als "Leiter" ("lestnica Jakova"). Der am Symbolischen teilhabende Hörer des Wortes wird zum "součastnik tvorenija" (ibid. 607), in der mystischen Schau ("videnie") wird er wiedergeboren; ästhetischer Eros ("volnenie") wird zur religiösen Erfahrung.

Für A. Belyj wird im religiös-künstlerischen Symbol jedes "Bild" (und damit die visuell-sinnliche Natur der Welt, ihre "izobrazitel'nost'") auf einen dimensionslosen "Punkt" reduziert (Belyj, 1903,PP:11), d.h. zur "bez-obraznost'" und "bes-predmetnost'" des mystischen Nichts rückgeführt, in dem das "alte Bild der Welt" (ihr archaisch-mythischer Urzustand) restituiert ist. In diesem Sinne symbolisiert die Musik den "Punkt" (die "vnemernost'", "bezmernost'"), die Poesie - die "Linie" (zu dieser Idee - unabhängig vom russischen Symbolismus - vgl. auch J. Gebser,I:35ff. "Raum- und Ichlosigkeit" der unperspektivischen Archaik).

Belyj unterscheidet zwischen der "ästhetischen" und der "religiösen Symbolisierung" (Belyj, "Êmblematika smysla", 1909,S: 109): Erstere "zerlegt unser Leben in den Formen der Kunst", letztere läßt unser Leben als "unzerteilbaren Inhalt einer Form" erscheinen. Die Religion ist nichts anderes als "eine Reihe sukzessiv entfalteter Symbole" (Belyj, "Simvolizm, kak miroponimanie", 1903,A:225). Freilich ist die Symbolwirklichkeit nur im "individuellen", besonders aber im "kollektiven Erleben" zugänglich: "символ только выразитель переживания, а переживание (личное, коллективное) - единственная реальность" (Belyj, "Čechov", 1904,LZ:124f.). "Wirklichkeit" ist für Belyj immer eine psychisch-geistige "Wirksamkeit" ("dejstvitel'nost'" = "dejstvennost'", ibid., 125).

Das "reale Symbol" des "leibgewordenen Wortes" ("voploščennoe slovo") bildet ein Dreieck, dessen untere Linie eine gegebene Form mit einem "ugadannoe soderžanie" verbindet, während die Spitze des Dreiecks die "untrennbare Einheit im Symbol" darstellt. Das "fleischgewordene Wort" komprimiert dieses Dreieck zu einem Punkt. Damit ist die "posredstvennost'", die "nevoploščennost'" und "ideal'nost'" der Dichtung überwunden (Belyj, "Brjusov", 1907,LZ:182).

Das Symbol ist nach Belyj "endlich" und in seiner "Aktualität" diskontinuierlich ("preryven"). Insofern als es "wirkend" ist, muß es auch der "Wirklichkeit" angehören, d.h. es darf nicht nur ein fiktionales Vorstellungsbild sein (Belyj, "O celesoobraznosti", 1905,A:105f.): "Взяв образ действительности в качестве нашего представления о цели, мы должны претворить его в символ". Die "Teleologie" der Symbolwirklichkeit ("duchovnaja dejstvitelnost'", ibid.) stellt jeden Gegenstand unter das Zeichen seiner eschatologischen Intention.

Rein äußerlich gibt es zwischen der Symbolik in der Kunst und in der Religion keinen Unterschied (Belyj, "Okno v buduščee", A:144) - wohl aber in der Kohärenz der Symbole (also auf der Ebene des Kodes). Grundprinzip eines jeden mythopoetischen Sprachdenkens ist die Gleichsetzung der verbalen semantischen Prozesse mit außersprachlichen: Das Bild, die semantische Figur (etwa eine Metapher) wird zur "Ursache einer Erscheinung" (Be-

lyj, "Magija slov", 1909,S:441): "жемчуг сходен с розой - следовательно, роза рождает жемчуг". Belyj bezeichnet diesen Vorgang als "mifičeskoe myšlenie", das einem jeden "slovotvorčestvo" zugrunde liege: "Образ в мифе становится причиной существующей видимости" (ibid.). Das Symbol ist eine "unzerlegbare Einheit zweier semantischer Elemente, deren jeweilige Eigensemantik in der Symbolbedeutung völlig aufgegangen ist ("soedinenie dvuch predmetov v odnom", ibid. 446). Insofern bewegt sich das Symbol in einer autonomen (imaginativen) Sprachwirklichkeit: "Символ становится *мифом*" (ibid.).

In seinen frühen kunstphilosophischen Arbeiten versucht Belyj - ausgehend von der Wertphilosophie Rickerts - das Symbol als elementare Einheit eines "organischen", "ganzheitlichen" Denkens zu begründen, das dem theoretisch-abstrakten Denken überlegen ist, da dieses keine "Seins- und Existenzfragen beantworten kann" (Belyj, "Ėmblematika smysla", 1909S:67ff.). Das Denken in Symbolen erschließt den "Sinn" ("smysl") und zugleich auch den "Wert" des Phänomenalen, wodurch aus dem bloß kontemplativen "mirovozzrenie" (der Philosophie) ein "tvorčestvo" (also kreative Aktivität und Wirksamkeit) wird. Das Symboldenken ist immer "schöpferisch" ("tvorčestvo idej-obrazov", ibid. 70). Die "simvolizacija" ist eine Erkenntnistätigkeit sui generis; sie selbst ist "Produkt eines Wertes", der weder im Subjekt noch im Objekt liegt, sondern "v žiznennom tvorčestve" (71). Die imaginative Evidenz dieses "žiznetvorčestvo" übertrifft jene des abstrakten Denkens oder der Empirie.

Zur Symbolkonzeption im SII (besonders Ivanovs) vgl. Gofman 1937:58ff.,64f.; Holthusen 1957:36ff., Stepun:222ff., Tschöpl 1968:91ff., West 1970.

[2] Zur Hypostasierung großgeschriebener Abstrakta im Symbolismus vgl. Gofman 1937:81ff.: "...Отсюда стихотворения, написаны в крайне абстрактном 'ключе'..." (ibid. 85 und 79f.). Die symbolisierten Abstrakta haben eine extrem irrealisierende Wirkung auf die Semantik symbolistischer Texte.

[3] Erst der kollektive "Chor" des "organischen Schaffens" (der Mythopoetik des Theurgen) macht aus dem Symbol den "Mythos" (Ivanov, "Predčuvstvija i predvestija", 1906,II:90). Daher ist auch der Mythos nicht freie "Erfindung" ("vymysel") eines Individualbewußtseins, sondern Produkt eines kollektiven Schaffens, "ipostas nekotoroj suščnosti ili ėnergii", ibid.). Das "mifotvorčestvo" ist immer überindividuell, "vsenarodnoe", "bol'šoe iskusstvo". Deshalb ist nach Ivanov auch das Theater als neuzuschaffendes "Gesamtkunstwerk" (im Geiste Wagners und Nietzsches) der höchste Ausdruck des Realsymbolismus.

Anders als Ivanov und auch Blok interessierte sich Belyj nicht so sehr für die konkrete Problematik des Dramatischen, eher schon für das Prinzip der "Theatralisierung des Lebens" im Rahmen eines symbolistischen "žiznetvorčestvo". Für ihn ist auch das Theater der vollkommenste Ausdruck des mythopoetischen kollektiven "žiznetvorčestvo", da es das dionysische Prinzip der unmittelbaren Performativität ("tvorčestvo", "dejstvie", "dejstvo") gänzlich ungetrübt von der apollinischen F i k t i o n a l i t ä t realisiert (Belyj, "Teatr i sovremennaja drama",

1907,A:17-42). Das neue Theater bildet einen utopisch-eschatologischen Vorgriff auf die zukünftige Verschmelzung von Individuum und Kollektiv, Kunst und Leben, Vital- und Vorstellungskraft, Handlung und Reflexion. Anders als die illusionistische Fiktion wirkt die mythische Imagination der Entfremdung des isolierten Individualbewußtseins entgegen (ibid. 18) und verhilft dem Menschen zur Transfiguration ("duša preobražaemaja mifom", ibid.). Als letzte Konsequenz der Theatralisierung des Lebens und einer Existentialisierung des Theaters wird "das Leben selbst zu einem dramatischen Kunstwerk" (19): "Люди станут собственными своими художественными формами" (20). So verschmelzen schließlich "žizne-", "mifo-" und "slovotvorčestvo". Der Mythenschöpfer (und das Mythengeschöpf Zarathustra) wird zum "dramatischen Schauspieler" (23).

Solov'ev, "Pervyj šag k položitel'noj éstetike", 1894,VII: 72ff., verwendet den Begriff "žiznetvorčestvo" als Begründung einer religiösen Ästhetik - so auch erstmals bei ihm in den "Tri reči v pamjat' Dostoevskogo. Vtoraja reč", 1882,III:201. Gipfel eines jeden Prophetentums ist der "podvig ljubvi", in dem "slovo" und "delo" eins werden (Solov'ev, "Značenie poézii v stichotvorenijach Puškina", 1899,IX:299f.,331.) Eines der Hauptthemen der "dekadentstvo"-Kritik des mythopoetischen Symbolismus war die Konfrontation des theurgischen "tvorčestvo" mit dem bloßen "sozercanie" (abstrakt der "sozercatel'nost'") des frühsymbolistischen Ästhetismus (= SI). Dabei wurde der Begriff "sozercanie" aus der Sphäre der mystischen "contemplatio" (Solov'ev, "Hugo von St. Victor", Enzyklopädie, Ges. Werke [deutsch],6:123) in jene einer existentiellen Haltung bzw. Intentionalität übertragen. Diese Unterscheidung zwischen philosophisch-theoretischem "Wissen" (znanie") und der "Weisheit" ("Sophia", "mudrost'") des Existenz-Symbolismus spielt auch in Belyjs frühen philosophischen Versuchen eine wichtige Rolle (Belyj, "Kriticizm i simvolizm", 1904,S:29). Besonders ausführlich mit der Opposition "(žizne-)tvorčestvo" vs. "sozercatel'nost'" beschäftigt sich Belyj in "Èmblematika smysla" (1909,S:111ff.). Das "tvorčestvo" wurzelt in der archaisch-primitiven Energie des Urchaos, dem das kollektive Unbewußte der Menschheit entstammt; es bildet gleichsam die physiologische Basis ("Rhythmus" und "Musikalität" samt "Bildhaftigkeit", d.h. Archetypik), dem der "Kosmos" der bewußten schöpferischen Produktion entwächst (128).

Zentrale Opposition der symbolistischen Gnoseologie A. Belyjs ist jene zwischen "tvorčestvo" und "poznanie" bzw. "sozercanie":

primärer vitaler Wert	:	sekundäres theoret. Modell
Unmittelbarkeit des ganzheitl. Erlebens	:	Vermitteltheit der analytischen Erkenntnis
aktives Existieren	:	passives Theoretisieren
Intransitivität der Lebensprozesse	:	Transitivität der Lebens- und Erkenntnisziele
elementare Zweckfreiheit ("stichijnost'")	:	(kulturelle) Zweckgebundenheit

Chaos als elementare Basis aller Vitalprozesse - v.a. des	:	(verfeinerter Alexandrismus)
"pervobytnoe tvorčestvo"	:	("sovremennost'")
Chaos der Urschönheit = "pena na grebne temnoj volny pervobytnogo tvorčestva" (111)	:	(formale Geordnetheit des Ästhetizismus)
"muzykal'naja stichija: žizni"		("uslovnost'" des unexistentiellen "ěstetizm")

Im Gegensatz zur "uslovnost'" (also der Kulturbedingtheit) des "Emblems" (bzw. der "Allegorie") ist das "Symbol" in seiner ursprünglichen "izobrazitel'nost'" immer erlebnishaft (Belyj, "Ėmblematika smysla",S:134): "Художественный символ есть единство переживания воплощаемого в индивидуальном образе мгновения..". Insofern ist der Symbolismus eine "tvorčeskaja dejatel'nost'" (138), wogegen seine Theorie nur den "emblematischen Aspekt" erfassen kann: "Символизм есть самое т в о р ч е с т в о" (139).

Das "tvorčestvo"-Prinzip ist eine zutiefst personologische Kategorie, denn die Persönlichkeit ist immer die "Vereinigung zweier Prinzipien" - "безличной силы действования (духа Диониза, как говорил Ницше) и столь же безличной силы воображения (представления, т.е. духа Аполлона)" (Belyj, "Prorok bezličija", 1908, A:11f.). Der mythische Held ist Träger des "žiznetvorčestvo", das im dionysischen Prinzip des Werdens und Vergehens wurzelt. Belyj führt den Primat des "tvorčestvo" über das "poznanie" auf die Mysterienreligion der alten Griechen zurück (Belyj, "Problema kul'tury",S:457,Anm.1) und stellt auch hier eine Rückverbindung zu "dionisijstvo" her.

Aus der Sicht des SII ist die Kunst immer auch eine "Lebenskunst" ("искусство есть искусство жить...", Belyj, "Pesn' žizni", 1908,A:43ff.), im "realen Symbolismus" "сам художник становится художественным произведением" (Belyj, "Brjusov", 1907,LZ:183); die Poesie wandelt sich zu einem "religioznyj kul't ličnosti", zur "Theurgie". Das theurgische "Leben" ist eine kohärente Reihe von "pereživanija" und damit Produkt eines "ličnoe tvorčestvo" (Belyj, "Iskusstvo", 1908,A:211ff.). In der Moderne hat sich das eigentliche religiöse Erleben auf die Sphäre der Kunst zurückgezogen (Belyj, "Simvolizm i sovremennoe russkoe iskusstvo", 1908, LZ:33ff.).

Zentraler Mythos der Moderne ist der Kunst-Lebens-Mythos selbst: Im künstlerischen Symbol werden Künstler und Kunstwerk eins (Belyj, "Ėmblematika smysla",S:139): "Формой художественного творчества жизни являются *формы поведения*." Ideale Verkörperung des "žiznetvorčestvo" ist die Gestalt des "Bogočelovek", Held einer "prekrasnaja žizn'". Das Symbol ist ein "pereživaemyj obraz" dieser Lebenskunst (Belyj, "Simvolizm", LZ:19f.), das Symbol ist Produkt einer erlebnishaften Transformation des "Bildes" (Belyj, "Simvolizm",A:245), denn: "Образ, как *модель переживаемого содержания сознания*, есть символ. Метод символизации переживаний образами и есть символизм" (ibid. A:258); "Наша жизнь

есть предмет ėстетической символизации" (Belyj, "Ėmblematika smysla",S:108). Diese Lebens-Symbole bilden gewissermaßen Modelle bzw. Paradigmata, die in sich jene Energien konzentrieren, welche die Gestalt des "žiznetvorec" prägen: "Не статуя Аполлона, Диониса и Венеры суть символы: а мы - *мы символы* Аполлона и Венеры..." (Belyj, "Teatr i sovremennaja drama", 1907,A:35). Das Symbol als "Ausdruck eines Erlebnisses" vereinigt die "Sukzessivität der Bilder" mit jener der inneren Erfahrungen: "Символизм - это метод выражения переживаний в образах" (ibid. 30f.). Religiöse Basis der Metamorphose des "slovo-" und "mifotvorčestvo" in "žiznetvorčestvo" ist die Inkarnation des L o g o s (Belyj, LZ:28).

Zweifellos war die Gestalt Nietzsches - wenn auch auf sehr ambivalente Weise - paradigmatisch für den symbolistischen Lebensmythos. Einerseits galt Nietzsche als typischer Repräsentant des "dekadentstvo" (Belyj, "Fridrich Nicše", 1907,A:87f., spricht von seiner "ložnaja vzvyšennost', vydumannost'") andererseits wird er als eigentlicher Begründer des symbolistischen "žiznetvorčestvo" gefeiert (Belyj, "Fridrich Nicše", 1907,A:60-90), ja Nietzsche selbst wird zur mythischen Gestalt hochstilisiert (Belyj, "Kommentarii",S:546: "Dionis-Nicše") - vgl. zur symbolistischen Nietzsche-Rezeption auch Papernyj 1979:84-106, Grigor'ev 1975:58ff., Minc 1980a:107f., Kluge 1967:84ff.

Neben Belyj war es vor allem Ivanovs Konzeption eines "theurgischen" Real-Symbolismus ("realističeskij simvolizm"), der die symbolistische Vorstellung des Lebens als Individualmythos prägte. Von Anfang an nimmt Ivanov eine den "dekadenten" Lebensmythos ablehnende Haltung ein, wenn er mit seiner berühmten Formel "Fio, ergo non sum" den Primat des kreativen W e r d e n s gegenüber dem passiven (Da-)Sein unterstreicht, das zu einem "Nichts" schrumpft (Ivanov, "Kop'e Afiny", 1904,I:732f.). Das "Ich" des Werdens ist das eigentliche "Selbst", wogegen das Alltagsich (sein "dvojnik"!) dem "Nichts" zustrebt bzw. ein "Nicht-Ich" darstellt (also eben jenes Ich-Ideal, das von den Vertretern des diabolischen Frühsymbolismus angestrebt wurde!). Das Prinzip des "stanovlenie" ist immer dem dionysischen "tvorčestvo" zugeordnet, einem kultischen "dejstvo" bzw. tragischen "dejstvie", wogegen dem Apollinischen das visionäre "sozercanie" adäquat ist (Ivanov, "O suščestve tragedii", 1912,II:200). Der wahre "Existentialist" ist ein "služitel' žizni" (Ivanov, "Nicše i Dionis", 1904,I:721), der das kontemplative Prinzip des "sozercanie" hinter sich gelassen hat. Für dieses besteht zwischen "slovo" und "delo" ein ewiger Gegensatz (Ivanov, "O dejstvii i dejstve", 1919,II:159), der vom "iskusstvo intimnoe" - einem ästhetistischen Kunsttyp (etwa dem SI) - akzentuiert wird. Diesem Typus steht das "kelejnoe iskusstvo" gegenüber (Ivanov, "Kop'e Afiny",I:732). - Auch in seiner höchsten Form bleibt aber das (religiöse, künstlerische) Symbol immer nur Ersatz für die "živaja žizn'": "Символ же есть жизнь *посредствующая и опосредствованная*, не форма, которая содержит, но форма, через которую течет реальность [...] медиум струющихся через нее богоявлений." (Ivanov, "O granicach iskusstva", 1913,III:647).

In bewußter Frontstellung gegen die frühsymbolistische Abgrenzung von "slovo" und "delo" definiert Ivanov den Wahrheits-

anspruch des symbolistischen "mifotvorčestvo": "...для меня искусство [...] мифотворчество - акт самоутверждения и воли, - *действие, а не познание* ..." (Ivanov, Brief an Brjusov, 1904, LN: 85, Valerij Brjusov,1976:447). - Im Gegensatz dazu beharrt Brjusov auf dem Primat des "slovo" über dem "delo", wie ihn auch Puškin vertreten habe (Brjusov, "Svjaščennaja žertva", 1905,VI: 94-99). Während also für den mythopoetischen Symbolismus (SII) das Leben zum Kunstwerk transformiert wird, verwandelt der Diaboliker, der dekadente Künstlermensch, das Artefakt in Leben: Auch für Merežkovskij, "M.Ju. Lermontov", X:289f. verkörpert Puškin das Prinzip des "sozercanie", Lermontov dasjenige des "dejstvie (ibid. 292).

A. Blok sieht seinen Versuch, sich aus der Haltung des "sozercanie" zu lösen und zum "delo" vorzustoßen, als eine allgemeine Entwicklung der Symbolisten an: "...Все отсозерцались..." (Blok, Brief an A.V. Gippius, 1902,VIII:36). Vgl. auch Z. Gippius nach ihrer Wendung zum Religionssymbolismus: "*знание* есть конец, смерть, или порог безвременья, иной жизни; *познавание* [= analog zu "žiznetvorčestvo"] - жизнь мира, движение во времени" (Z. Gippius, LD,1904:208f.).

" Die mythopoetische Symbolsprache basiert auf der "heiligen Sprache" der Priester und Schamanen: "Слово-символ делается магическим внушением, *приобщающим* слушателя к мистериям поэзии" (Ivanov, "Zavety simvolizma", 1910,II:592f.). In dieser Sprache herrscht eine ontologische Beziehung zwischen Subjekt und Prädikat (ibid. 594), das Verbum "byt'" verfügt über eine seinsstiftende Wirkung. Anders als die "analytische" Natur der Alltagsrede eignet sich die mythopoetische Rede zum "synthetischen Urteilen", wo das "Subjekt" ein Begriffssymbol ist, das "Prädikat" ein Verbum: "Ибо миф есть динамический вид (modus) символа, - символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила" (ibid. 594f.).

Blok, 1906,V:47f. verweist auf die heute nicht mehr nachvollziehbare "vera v slovo" im archaisch-magischen Sprachdenken: Für dieses verschmelzen "slovo" und "delo"; beide Sphären können einander ersetzen, tertium comparationis ist die "duša kudesnika" und seine "volja", die mit der "Weltseele" in Einklang steht. Im Anschluß an A.A. Potebnja schreibt Blok diesem archaischen Sprachdenken einen "niedrigen Grad der Unterscheidung zwischen "izobražaemoe" und "izobraženie" zu. Wichtig ist Bloks klare Abgrenzung der archaischen Struktur der "narodnaja poëzija" von der modernen "romantischen Dichtung" (ibid. 52), in denen das "Schöne" vom "Häßlichen", das "Ästhetische" von den anderen Sphären des "Lebens" und der Praxis abgetrennt ist.

Für Florenskij 1914 zeichnet sich die Symbolsprache durch einen spezifischen "Etymologismus" aus, der freilich nicht mit der linguistisch erfaßten Wortetymologie übereinstimmen muß (ibid. 582). Die von Humboldt stammende und durch Potebnja vermittelte energetische Sprachauffassung (das kreative Wort als "energeia" und nicht als "ergon") gilt nach Florenskij für die philosophische Sprache ebenso wie für die künstlerische: Seele des Wortes ist das "Semem" ("semema"), während "Phoneme" und "Morpheme" nur seine "äußere Form" repräsentieren. (vgl. auch

Florenskij, "Stroenie slova", 1922:348ff. und dazu H.-L. 1978: 53ff.,264ff.; zusammenfassend zur Konzeption der "poetischen Sprache" im Symbolismus vgl. auch Gofman 1937:60ff.).

[5] Ivanov, "Dve stichii v sovremennom simvolizme", 1908,II:540f. unterscheidet zwischen dem eigentlichen Symbolismus ("realistischer Symbolismus") und seiner modernen, abgeleiteten Form, dem "idealistischen Symbolismus": Diesem geht es um die "Mimesis" und das "oznamenovanie veščej", jenem um "Transfiguration" ("preobrazovanie"), um die "Metamorphose" der "realia" in "realiora" und umgekehrt. Der "theurgische" Realsymbolismus macht die "Dinge" als "Symbole" sichtbar, die "Symbole" als "Mythen" (ibid. 538f.). Insofern wäre der Realsymbolismus eigentlich als "realiorizm" zu bezeichnen (Ivanov, "Ėstetika i ispovedanie", 1908,II:571).

"Realistischer Symbolismus" vs.	"Idealistischer Symbolismus"
"vešč'" - "simvol"	Kombination von "predmety"
magisch-archaischer "Dingfetischismus"	Neuverbindung von "Ding" und "Bezeichnung" bzw. "Bedeutung" (ibid. 540)
archaisches Prinzip des magischen "oznamenovanie"	Autonomes Schaffen der P h a n t a s i e
Erschaffung von Gegenständen, die unbedingt "göttlichen Dingen entsprechen" (541)	
	individuelle "mečta"
	Ästhetismus
	"obman"
mittelalterlicher mystischer Realismus (ibid. 542ff.)	idealistischer Kanon der antiken Kunst
"iskusstvo oznamenovatel'noe" (543)	Sophistik analog zu "dekadentstvo"
Malerei als "vnenarodnaja kniga"	
Groteske	Phantastik
	"prizrak" ("eidolon") als Schattenwirklichkeit bzw. Bezauberung
	Mittelpunkt der Zauberwelt "čarodej", "ja" Egozentrismus
"preobraženie" (544)	"otraženie"
Romantik (546)	Klassizismus
"priroda"	"iskusstvennoe"

Konkretheit	Abstraktheit
"otryvičnost' i nerovnost'"	
"protivorečija", "jumor"	
Kombination zweier heterogener Dinge in e i n e m Symbol	
Suche nach der "vnutrennjaja real'nost' veščej"	"princip izobretenija i preobrazovanija veščej"
"usilie postič' fenomen, kak simvol" (547)	"tvorčestvo obobščajuščich fenomeny simvolov"
"novaja žizn'"	"son"
objektive Wahrheit	subjektive Freiheit
Natur als Symbolwelt der Korrespondenzen	Welt als Projektion des Ich, als "iskusstvennoe pereživanie" (550)
Korrespondenz zwischen Makro- und Mikrokosmos (548)	
"real'nost' veščej", "realia in rebus"	"iskusstvennost'"
	("Dekadentstvo" als typische "idealistische Kunstform")
"vešč'" = "simvol" (552f.)	"simvol" = "vešč'" oder "znak"
Symbol als psychische und metaphysische Realität	= "tol'ko sredstvo chud. izobrazitel'nosti", "signal" "uslovnyj znak" (552)
a realibus ad realiora	
	Ziel der Mitteilung = "vpečatlitel'nost'", "zaraženie"
	Illusionismus, Wahn
Chor, Polyphonie	Monolog
Kollektivismus (554)	Individualismus, Psychologismus
Mythopoesie als objektive Wahrheit vom Sein	Impressionismus, "vpečatlitel'nost'" "mania psychologica"
	Parnassismus und Formalismus
Symbol als Same des Mythos	Mythos als Reproduktion und Neukombination tradierter Mythologeme (555);

Mythisierung des Aktuellen Archaisierung	Aktualisierung der Mythen Modernisierung
"novyj mif est' novoe otkrovenie tech že real'nostej"	Mythenneuschöpfung als subjektives Surrogat
"obretenie"	"izobretenie"
Mythos als Erinnerung an ein kosmisches Geheimnis (556)	
"mif"	"skazka"
"sobornoe edinomyslie" "res, obščenačaščaja real'nost'", auf die sich der "Chor" bezieht	individuelle Hypnose (559) der Identifikation ("gipnoz otoždestvlenija")
"zritel'" als "učastnik dejstva"	"sozercatel'nost'"

Belyj, "Kommentarii", S:546f. versucht eine Synthese beider Symbolismen, zeigt aber auch die Haltlosigkeit der Typologie Ivanovs, wenn man sie auf die konkrete Kunstentwicklung anwenden wollte (vgl. dazu auch Belyj, "Simvolizm i sovremennoe russkoe iskusstvo", 1908,LZ:44f. und ders., "Realiora", 1908,A:313-318; Zusammenfassung bei Holthusen 1957:42ff.).

[6] Zur Ersetzung der Religion durch die Kunst bzw. den Kunstmythos der Neuzeit vgl. die grundlegende Studie von Blumenberg 1979:22f. und 192ff. ("Grundmythos und Kunstmythos").

[7] Die kulturelle Aneignung des mythologischen Erbes - auf der "lexikalischen" oder der "syntaktischen" Ebene - wurde im 19. Jahrhundert weitgehend unter dem Zeichen des Fortschrittsglaubens des Positivismus als "Demythologisierung" betrieben (dazu Minc/Lotman 1983:35ff.). Der eigentliche Höhepunkt der Demythologisierung lag aber nicht im 19. sondern im 18. Jahrhundert, in der "allegorischen Kunst" der Aufklärung (und nicht im späteren Realismus). Gerade die Prosa Dostoevskijs verfügt über mythologische Tiefenstrukturen, die eben von den Symbolisten entdeckt wurden (ibid. 37; eine Analyse der Mythopoetik Dostoevskijs liefert Toporov 1973:91ff.).

[8] Der eigentliche Gegenbegriff zu "simvol" in der poetologischen Terminologie des Symbolismus ist "prizrak" einerseits (also das "Scheinbild") und "vymysel" andererseits (= illusionäre Fiktionalität). Während das Symbolische gedeckt sein muß durch Analogien in der "Tiefe der Seele" (im kollektiven Unbewußten) und in einer existentiellen Erfahrung realisiert wird (individuelles "pereživanie"), sind die phänomenalen "prizraki" nur "Schatten" einer Scheinwirklichkeit (zur "ten'"-Paradigmatik vgl. H.-L. 1984a:95ff.): "Символы *переживаются*. [...] Символ воплощает переживание в этих образах." (Belyj, "O celesoobraznosti", 1905,A: 106f.). Belyj unterscheidet zwischen den apokalyptischen Symbolen ("predel'nyj, vseobščnyj simvol" [als teleologischem Zielpunkt der irdischen Realität sub specie aeternitatis]) und den "proobrazy-simvoly", die dem Begriff des Archetypus bei Ivanov und C.G. Jung entsprechen (ibid. 107). Die Symbole sind allesamt

sukzessive "Verkörperungen" des Archetypus der Ureinheit ("Edinoe", ibid. 108), die - analog zum Prozeß der "Objektivierung des Wissens" - in die irdischen Symbole transformiert wird (= "simvolizacija"). Dabei unterscheidet Belyj klar zwischen individueller und kollektiver Symbolerfahrung, die freilich den eigentlichen Ursprung des Symbolischen bildet (ibid.).

Die Hierarchisierung der Grade bzw. Entwicklungsstufen der "Symbolisierung" verhält sich analog zu jener der Begriffe (ihre Gliederung in Gattung und Art, ibid. 108) und der Realia in räumliche und zeitliche Phänomene. Allen Prozessen der "simvolizacija" gemeinsam ist aber die Tendenz, das Symbolerlebnis aus der bloß individuellen Sphäre in die k o l l e k t i v e zu verlagern (ibid. 109): "Благодаря символизации переживание может стать универсальным. Первоначально единоличное, оно становится впоследствии *коллективным*" (ibid. 109). Umgekehrt ist das Individuum Voraussetzung jeder "Symbolisierung" (110): "индивидуум есть прообраз символа" insofern, als der Mensch Verkörperung des "universellen Willens" ist und zu seiner Selbstsymbolisierung als "Gottmensch" strebt. Erst dieser Anthropos-Archetypus - wie Jung sagen würde - bildet die (maskuline) Analogie zur "Anima", zu Solov'evs "Žena, oblečennaja v solnce" (111), die das (maskuline) Individuum zur kollektiven Ganzheit zurückführt, heilt (112).

Dieser "primären Symbolisierung", die auf der archetypischen Ebene abläuft, stellt Belyj eine "simvolizacija vtorogo porjadka" gegenüber (ibid. 112), die das konkrete Symbolsystem (einer Kultur) darstellt und den "pervonačal'nyj praobraz", also den Archetypus, entfaltet und konkretisiert. Diese konkreten Symbole haben gleichfalls einen prozessualen Charakter, indem sie im Rahmen eines "žiznetvorčestvo" alle Realia des Lebens zu Symbolen transformieren: "вся действительность становится прозрачной" (ibid. 112).

Das "Hervorwachsen des Mythos aus dem Symbol" bedeutet eine Abkehr vom Individualismus und die Rückkehr zum Kollektiven und "sobornoe" des Volkes: "iskonno-narodnyj animizm" (Ivanov, "Ėstetika i ispovedanie", 1908,II:567); eine jede Religion basiert auf einer "kollektivnaja simvolizacija" (Belyj, "Čechov, 1907,A:397).

Noch klarer als die Symbolisten - aber vor dem Hintergrund ihres Symboldenkens - ist bei Florenskij 1914:344ff. eine "Archetypologie" entwickelt, die mit der "Sophiologie" untrennbar verbunden ist: Die Sophia ist gewissermaßen das "Typische" in der "tvar'" (also der "Kreatur"). Wie Jung bezeichnet auch Florenskij die Archetypen als "schemy čelovečeskogo ducha" (ibid. 678). - Ausführlicher zur Parallelität zwischen Jung und Ivanov und den anderen Symbolisten vgl. Averincev 1972:110ff.,132ff.; Stepun 1964:270f., Holthusen 1957:49f. (zu Ivanovs Begriff des "kollektiven Unbewußten" Ivanov, "Poėt i čern'"); Smirnov 1977: 69ff. - Im Gegensatz dazu sieht Minc 1979a:93 in der Symbollehre Ivanovs nicht so sehr jungianische Anklänge als vielmehr einen Rückgriff auf die mittelalterliche Konzeption des "Urereignisses" bzw. "Urhelden". Die Psychologie Jungs sei selbst Produkt der neomythologischen Kultur am Anfang des 20. Jahrhunderts, wenn auch seine Einflüsse auf die "teksty-mify" der 20er und

30er Jahre unbestritten ist (ibid.).

[9] Zu Belyj in seinem Verhältnis zu Rudolf Steiner vgl. Beyer 1981:76ff. und Holthusen 1957.

[10] Der "Neomythologismus" des 19. Jahrhunderts - v.a. in der Romantik und dann bei Wagner und Nietzsche - wird in vielen Studien zum Ausgangspunkt der symbolistischen Mythopoetik erklärt (so Maksimov 1979:3-33), wobei die Symbolisten ihrerseits die russischen Dichter des 19. Jahrhunderts "mythologisierten" (dies gilt besonders für Puškin, Lermontov, Gogol' und Dostoevskij) - man denke etwa an V. Rozanovs Arbeit "'Demon' Lermontova v okruženii drevnich mifov", 1901. Der "Neomythologismus" Wagners und Nietzsches ist in der russischen Symbolismusforschung und Kultursemiotik ein vielbehandeltes Thema (Lotman/Minc 1981:50f.), während für die Konzeption des Neomythologismus in Deutschland die deutsche Romantik eine noch größere Bedeutung erlangt hat - so v.a. in den Darstellungen bei Bohrer (Hg.) 1983: Nach Bohrer übernimmt in der Romantik das Kunstwerk die Rolle der Vermittlung des modernen Menschen zum Archaisch-Mythischen (ibid. 57), wobei die romantische Utopie der "neuen Mythologie" im Grunde in eine reine Poetologie mündet, womit eine "Kunstreligion" antizipiert wird (ibid. 58). Vgl. dazu auch Blumenberg 1979:36ff. und Frank 1982:73ff. Vgl. auch die Aufsätze im Sammelband "Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption" (= Poetik und Hermeneutik, V), München 1971.

Minc 1979a:90ff. unterscheidet grundsätzlich zwischen dem immer wieder gleichgesetzten Neomythologismus von Romantik und Symbolismus bzw. der Moderne. Gemeinsam ist beiden zwar die Vorstellung der "Doppelwelt" ("dvoemirie") und der Korrespondenz zwischen Diesseits und Jenseits, der Symbolismus tendiert jedoch zu einem "mnogomirie", welches ohne eine (ontologisch-axiologische) Hierarchie auskommt. Freilich grenzt Minc in dieser Studie den "Realsymbolismus" (SII) nicht klar vom Symbol-Pluralismus der neomythologischen "teksty-mify" Belyjs, Sologubs oder Bloks ab (= SIII: grotesk-karnevalesker Symbolismus). Gerade für dieses dritte Symbolismusmodell, das besonders in der Prosa dominiert, in der Poesie ab 1906 den orthodoxen ("theurgischen") SII ablöst, gilt das von Minc konstatierte Prinzip eines mythologischen Polyphonismus: Der Mythos funktioniert "als Interpret des Inhalts" eines konkreten Kunst- und Lebenstextes des modernen Mythopoeten. Insofern operiert der späte Symbolismus durch die Dehierarchisierung der klassischen Mythenkanones und ihre Auflösung in "Polysemie" und "polikul'turnost'" mythenverfremdend (ibid. 94); der symbolistische "tekst-mif" wird als "literatura o literature" und damit als primär kulturelles Phänomen bewußt. Das "Mythologem" in seiner rein künstlerischen Funktion wird zum Bestandteil einer "sekundären Sprache" der Kultur (der Jahrhundertwende); die Kunstwerke selbst werden in den "obščesimvoličeskij mif o mire" integriert (ibid. 96).

Der Neomythologismus der Moderne zielte nicht so sehr auf die Rekonstruktion (bzw. Restauration) der archaischen Mythen (auf einer bloß thematisch-motivischen Ebene), sondern auf die Schaffung innovatorischer "teksty-mify", in denen die archaischen Strukturprinzipien des mythologischen Denkens (Lévi-Strauss'

"Mythologik") schöpferisch aktualisiert werden: "Es ging also nicht um die Stilisierung alter Mythen, sondern um Mythenneuschöpfung" (ibid. 76). Dabei blieb der generelle Unterschied zwischen archaischem Mythos und "avtorskij mif" (v.a. bei Blok) durchaus bewußt (77). Das moderne Kunstwerk realisiert - vor dem Hintergrund des kausal-empirischen Denkens der Neuzeit - das "vorlogische" Denken des Urmythos, aus dem sich die "teksty-mify" des Symbolismus gleichsam "entfalten" (83). Diese Idee der "Entfaltung" wird in der (neo-)platonischen Auffassung des Mythos bei V. Solov'ev mit Schellings und Hegels Entwicklungsdialektik versöhnt, wodurch die Weltgeschichte insgesamt als entfalteter Mythos lesbar wird.

A. Dobroljubov war einer der ersten - dem "dekadentstvo" und besonders dem französischen Symbolismus verpflichteten - Dichter, der sich einer Existenzialisierung des Kunsttextes zuwandte. Parallel dazu entfaltet sich bei ihm auch bahnbrechend die Metaphorik des "Kunst-Textes" als eines "Lebens-Textes" - so besonders in seinem Buch "Iz knigi nevidimoj" (M. 1905), indem er explizit von einer "kniga žizni" spricht, deren Text mit der "kniga nevidimaja" apokalyptisch korrespondiert (180). Vgl. dazu die Bemerkungen von Blok, VIII:151 (Zusammenfassung bei Azadovskij 1979:133f.).

Für den Mythopoeten Belyj (also in der Phase des SII) ist der Dichter "Minnesänger seines eigenen Lebens", da dieses gleichbedeutend ist mit der "Pesn' Žizni" (Belyj, 1907,A:59): "Нам нужна музыкальная программа жизни, разделенная на песни (подвиги)...". Explizit findet sich das "Welt-Buch" bei Blok, II: 372 und VIII:344 (vgl. dazu auch Minc 1980a:107) und Blok, I: 226, I:236). Im Symbolismus ist der "tekst žizni" Teil des kosmischen "tekst bytija" und des Kunsttextes gleichermaßen (Smirnov 1977:30ff.). Nach Minc 1980a:106f. war aber auch diese Konzeption des mythopoetischen Symbolismus "ästhetisiert". - Der Zusammenbruch des "Lebenstext"-Modells (ab 1904) führte direkt zu einer Demythologisierung des Symbolismus und zu einer scharfen Konfrontation von "Lebens- und Welttext" (Lavrov 1978:161f.).

[11] Im Gegensatz zum "Ursynkretismus" der archaischen Kulturen ist die moderne Kultur gekennzeichnet durch eine strenge Trennung zwischen "Pragmatik" und "Ästhetik", zwischen existentieller Handlung und abstrakter Sprache: "Первобытная гармония согласует эти *слова и дела; слова становятся действом*" (Blok, 1906,V:52f.).

Belyj, "Emblematika smysla", 1909,S:139f. unterscheidet zwischen dem archaischen Urmythos und "künstlerischem Symbol" auf der einen Seite und ihrer "Realisierung" in der "Sprache der menschlichen Handlungen" ("jazyk postupkov") auf der anderen Seite. Dadurch erst entsteht das "religiöse Symbol". Der Künstler selbst wird zum Symbol, Lebens- und Kunsttext werden eins. All dies gipfelt im "žiznetvorčestvo" des "bogočelovek". Für diesen gibt es keine Grenzen mehr zwischen Kunst und Religion, Existenz und Sein: "Simvoliz razbil samye ramki èstetičeskogo tvorčestva" (ibid. 143).

Vl. Solov'ev versuchte in seiner Philosophie - mit jeweils unterschiedlicher Akzentsetzung - den Mythos sowohl als statisches Seinsprinzip (essentialistisch), als archetypische Idee

(platonisch) u n d als dynamisches Prinzip des W e r d e n s (im Sinne der Dialektik Schellings und Hegels) zu verstehen (vgl. dazu Minc 1979a:85): "Законы этого движения, осмысленные мифопоэтически, формируют как *фабулу* так и *сюжетную структуру* 'мира-мифа'" (ibid.). Diese Vorstellung von der Welt als "Mythos" (als "tekst-mif") verbindet die platonische Deutung der phänomenalen Realität ("Mikrokosmos") als "Abbild" (Konfiguration von Signifikanten) der numenalen Welt ("Makrokosmos" als Ordnung der Signifikate) mit einer Philosophie des W e r - d e n s, die freilich weit hinter Schelling und Hegel zurückweist auf hermetisch-gnostische Philosopheme. Die Welt ist demnach ein im permanenten Werden begriffener T e x t, der seine Ausgangsformel (Gott als "Ur-Wort", als "Logos") entfaltet und, heilsgeschichtlich betrachtet, "erfüllt" und "enthüllt" (= Apokalypse im wörtlichen Sinne). Der "Lebenstext" des symbolistischen Mythopoeten verhält sich zum "Welttext" analog und homolog. Das "Drama" der Entstehung, Trennung und Wiedervereinigung von Vatergott und Weltseele liefert das Paradigma für alle Lebenstexte.

Während aber der orthodoxe Symbolismus (SII) nach wie vor zu einer i m a g i n a t i v e n Realisierung des Jenseitigen im Diesseits (als achrone und atopische "Vereinigung") tendiert, impliziert das im SIII dominierende Konzept des "Weltmythos" (ja des universellen "mif o mife", vgl. Minc, ibid. 96) eine N a r - r a t i v i s i e r u n g des Modells eines "mir v stanovlenii" bzw. "slovo v stanovlenii". Je trivialer, spezifischer, alltäglicher die "Realia" sind, welche auf der Ebene des "byt" die "realiora" substituieren, umso paradoxaler und grotesker ist der entsprechende "roman-mif" oder die "poéma-mif" strukturiert.

[12] Bachtin 1963:162 entwickelte eine Konzeption des "objektiven Gedächtnisses der Gattung" (dazu auch Smirnov 1972:311), das als kollektiver Wert einer Kultur vorgegeben ist.

[13] Pančenko/Smirnov 1971:36ff. definieren "jadernyj motiv" bzw. "jadernyj obraz-archetip" als "minimale und nicht weiter zerlegbare Bildeinheit", die unzweigliedrig strukturiert ist nach Oppositionen: "bitva" - "pir", "geroj" - "solnce" etc. Die transformationelle Variante eines Kernmotivs, dessen Ursprung Gegenstand anthropologischer Forschungen ist, wird als "obraznyj motiv" bezeichnet, das als Produkt eines "razvertyvanie" von archetypischen Ausgangsmotiven betrachtet wird.

Nach Smirnov 1978:195 führt die Analyse von Texten unter dem Gesichtspunkt ihrer universellen Generierung zu "universellen semantischen Assoziationen", zum "archetipičeskij smysl teksta" (vgl. auch Smirnov 1977:59ff.). Schon Smirnov 1972:288f. unterscheidet die paradigmatisch-typologische und die syntagmatisch-evokutionäre Methode in der strukturalen Geschichtsschreibung. Zur Geschichte der Analyse des archaischen Denkens in der sowjetischen Wissenschaft der 30er bis 50er Jahre vgl. auch V.V. Ivanov 1976:65ff.

[14] Wenn ein Individuum oder ein Kollektiv sich gleichzeitig mehrerer Welt- und Verhaltensmodelle bedienen kann, dann gibt es (nach Ivanov/Toporov 1965:8) folgende Möglichkeiten der Wechsel-

wirkung verschiedener Modelle: 1. ihren isolierten Einsatz (wobei jedes Modell nur e i n e r Kultursphäre zugeordnet ist); 2. den Fall der "Kreolisierung", d.h. der Überlagerung verschiedener Modelle, wobei die ihnen gemeinsamen Merkmale hervorgehoben werden; 3. die "pathologische" Isolation der Modelle und der Verhaltensprogramme von Personen. Der zweite Fall ist nicht nur der vorherrschende in der Darstellung Ivanovs und Toporovs (bei der Untersuchung der im Urslavischen auftretenden "Kreolisierung" christlicher und heidnischer Systeme), er dominiert auch in der symbolistischen Modellbildung (worauf die Autoren freilich nicht eingehen). Im Falle der Mythopoesie Vj. Ivanovs könnte man von einer sekundären Kreolisierung sprechen, da hier nicht nur die klassisch-heidnischen (griechischen) bzw. urslavischen und christlichen Systeme übereinander gelagert werden, sondern auch philosophisch oder ästhetisch-künstlerisch "säkularisierte" Erscheinungen des Religiösen und Mythisch-Mystischen allgemein.

[15] In seiner Arbeit über die "Poëzija zagovorov i zaklinanij" (Blok, V:47) gesteht Blok den magisch-rituellen Formeln der Folklore, ja ihrer gesamten mythischen Denkstruktur den Status einer "pozitivnaja nauka" zu, eine Auffassung, die jene Rehabilitierung des "wilden Denkens" in der Mythologik von Claude Lévi-Strauss vorwegnahm. Diese positive Einschätzung der autonomen Denkstruktur des archaischen Bewußtseins war zur Zeit Bloks keineswegs eine Selbstverständlichkeit (vgl. dazu auch die späte Kritik von Lévi-Strauss an der Mythentheorie eines Ernst Cassirer).

Auch Solov'ev hat sich in mehreren Studien mit der archaischen Mythologik und ihrer spezifischen Denkstruktur auseinandergesetzt (vgl. Solov'ev, "Pervobytnoe jazyčestvo, ego živye i mertvye ostatki", 1890,VI:174ff.). Solov'ev spricht von einem "mifologičeskoe tvorčestvo" der Urvölker, die über ein hohes Maß an Universalität verfügt: "Пандемонизм и колдовство: существенная *однородность* и магическое взаимодействие всех частей вселенной..." (ibid. 233). Zum Ursynkretismus der archaischen Mythologien vgl. Solov'ev, "Mifologičeskij process v drevnem jazyčestve", 1873,I:1-26: Diese Arbeit zeigt noch deutlich Rückgriffe auf Schelling aber auch auf Chomjakovs religionsphilosophische Arbeiten.

Zum Begriff des "wilden" bzw. "konkreten Denkens" vgl. Claude Lévi-Strauss 1973:11ff. und ders. "Mythologica I", 26f. und "Mythologica IV", 732ff.,753f. - Auch Blumenberg 1979:18ff. kritisiert die konventionelle Formel "vom Mythos zum Logos" (so bei Nestle), die impliziert, daß beide einander ausschliessen oder aber aufeinander folgen: "Der Mythos selbst ist ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos" (auch 34f.).

Bei Blok ist der Begriff des "konkreten Denkens" in Bezug auf Horaz gemeint (Blok, ZK,1905:71 [Exzerpte aus seinen Vorlesungsmitschriften zu F.F. Zelinskij]).

[16] Vgl. dazu Ivanov, "Poët i čern'", 1904,I:714, zum "Dichter-Demiurgen" als "naslednik tvorjaščej materi", der als Organ der "Mat'-Zemlja" und damit als "vox populi" auftritt.

[17] Blok, "Poëzija zagovorov i zaklinanij", 1906,V:36-65, behandelt die Ästhetik der archaischen Formeln als Objekt der "Rekonstruktion" durch den rezenten Menschen, dem die ganzheitliche Erlebnisfähigkeit der "archaischen Seele" abhanden gekommen ist. Zur Dissoziierung des Ursynkretismus in Ethik, Ästhetik und Religion vgl. auch Ivanov, "O ljubvi derzajuščej", 1908,III:133.

[18] Der Unterschied zwischen symbolistischem und postsymbolistischem (avantgardistischem) "Archaismus" besteht darin, daß der Symbolismus "die Modernität" ("sovremennost'") mit dem Mythos synchronisierte, wogegen die postsymbolistische Avantgarde "umgekehrt den Mythos mit der Modernität" synchronisierte (vgl. Döring-Smirnova/Smirnov 1980:421). Ausführlich zur Differenzierung von symbolistischer (hermeneutischer) Mythopoetik und futuristischer "Archaik" vgl. meine Arbeiten: H.-L. 1985, 1986.

[19] Die (De-)Gradation (d.h. Säkularisierung, Ästhetisierung, Literarisierung) des Mythos zur M e t a p h e r in der Mytho-Poetik (vgl. dazu besonders Lotman/Uspenskij 1973:294f.) entspricht der den Symbolisten durchaus vertrauten Mythentheorie A. N. Veselovskijs und A.A. Potebnjas (vgl. dazu H.-L. 1978:44ff.). Vgl. dazu auch Geršenson 1922:25: "слово родилось как *миф*, потом, когда драматизм мифа замер и окаменел в слове, оно стало *м е т а ф о р о й* , и наконец образ, постепенно бледнея, совсем померк, - тогда остался безобразный, бесцветный, безуханный *знак* отвлеченного, т.е. родового *понятия*...". - Lotman 1974:30ff. definiert die mythische Zeit als z y k l i s c h e Bewegung (ebenso wie auch Lévi-Strauss); es fehlen im Mythos die Kategorien "Anfang" und "Ende" (ibid. 30). Im Gegensatz zur mythischen Zyklizität und Offenheit ist das narrative S u j e t syntagmatisch durchstrukturiert, initial und final fixiert. Die zyklische Welt des Mythos (in seiner archaischen Verfassung) ist t o p o l o g i s c h geordnet; die an sich heterogenen Zyklen des Kosmos werden als "wechselseitig homöomorph" angesehen. Die Phänomene der unterschiedlichen Sphären werden aber nicht metaphorisch miteinander korreliert (in Hinblick auf Analogien), im Mythos herrscht das Prinzip der Identität der voneinander abgeleiteten Phänomene und Sphären (nach dem Gesetz der totalen Homogenität). Dagegen herrscht in Sprachen des nicht-mythologischen Typs das Prinzip der "Diskretheit" vor. - Die von Lotman hervorgehobene Nicht-Diskretheit, Nicht-Metaphorizität, Nicht-Sujethaftigkeit des (archaischen) Mythos (ibid. 32) gilt im wesentlichen auch für das Modell des SII (jedenfalls tendenziell), wogegen die Metaphorisierung, ja narrative Metonymisierung zum Modell des grotesk-karnevalesken SIII überleitet.

Nach Lotman verwandelt das narrative S u j e t jedes Phänomen und Ereignis zu etwas Einmaligem und Außergewöhnlichem, wogegen im Mythos das Invariante, Zeitlose, endlos Reproduzierbare und Starre dominiert (ibid. 32). Während der Mythos also eine "Ordnung" fixiert, hält das Sujet ein "Ereignis" fest (33), das sich durch "Neuheit" auszeichnet, durch das Überschreiten einer "althergebrachten Ordnung" (also Verfremdung).

Die Mythen der klassischen Literatur Griechenlands etwa sind eigentlich schon stark narrativisierte Pseudomythen (34), da in ihnen der zyklische Zeitmechanismus schon durch vielfache Übersetzung in die Sprache "diskret-linearer Systeme" zerstört

wurde. Als Folge einer solchen Narrativisierung (und damit Demythologisierung) sieht Lotman den "Verlust des Isomorphismus zwischen den Textebenen" und die damit einhergehende "Linearisierung" der Konstruktion. Es ist daher einsichtig, daß die "Lyrik" aufgrund ihrer stark reduzierten "sjužetnost'" dem Mythos am nächsten kommt (ibid. 40).

Auch Lotman/Uspenskij 1973:293ff. bezeichnen Mythos und Metapher als einander ausschließende semantische Prinzipien. Daher ist das Symbol einmal als Bestandteil des archaischen Mythos und einmal als Element einer poetisch-metaphorischen Struktur zu werten (294). Bezogen auf die archaischen Mythen sind die literarischen, mythopoetischen Texte "Meta-Texte", "Meta-Systeme" (ibid.). Daher hätten die mythopoetischen Werke der russischen Symbolisten mit dem "mythologischen Bewußtsein" gar nichts gemein, da hier die Textelemente auf nicht-mythologische Weise (ja sogar auf eine Art wissenschaftliche Form) gebildet würden. Das Verfahren der "realizacija metafory" ist daher typisch für den rezenten Neomythologismus. Umgekehrt kann es im Rahmen des archaischen Mythos keine Poesie oder Kunst im engeren Sinne geben (ibid. 300).

Im mythologischen Denken kann es nämlich keine Synonymisierung geben, da hier Wort (als "Name") und Ding noch untrennbar verbunden sind. "Ohne Synonymie kann es aber keine Poesie geben" (ibid.). Der Mythos arbeitet vielmehr mit "Homonymie".

Während also im Syjettext Anfang und Ende den Verlauf der linearen Zeit markieren, verfügt der archaische Mythos über keine Begrenzung und Temporalität (Lotman 1973:86ff.). Die Sujetzeit ist linear, der Mythos ist r ä u m l i c h strukturiert.

Zur Opposition von ikonisch-homöomorphem Sprachtyp (im Mythos) und verbal-diskretem (in den modernen Kulturen) vgl. auch Lotman 1978:8f. Analog dazu stehen folgende Oppositionen:

"detskoe soznanie"	vs.	"vzrosloe soznanie"
"mifologičeskoe soznanie"	vs.	"istoričeskoe soznanie"
"ikoničeskoe myšlenie"	vs.	"slovesnoe myšlenie"
"dejstvo"	vs.	"povestvovanie"
"stichi"	vs.	"proza" (ibid. 8).

Grundlegend zur Differenzierung von Mythologie und Literatur ist auch Lotman/Minc 1981:35ff. Zwischen beiden Sphären herrscht grundsätzlich ein antagonistisches Verhältnis ("литература имеет дело лишь с разрушенными, реликтовыми формами мифа и сама активно способствует этому разрушению", ibid.). Die moderne Kultur resultiert aus einer "Kreolisierung" eines diskreten und eines nicht-diskreten Sprach- und Kommunikationstyps. Das, was im nichtmythischen Text getrennt und antinom auftritt, kann im mythischen Text in einem einzigen ambivalenten Symbol koexistieren (ibid. 39).

Für Minc 1979:199f. ist das (moderne) "Mythologem" immer eine Metapher, die ein eigenes semantisches Paradigma bildet. Während sich das Symbol etabliert aufgrund des "izomorfizm značenij sopolagaemych slov-obrazov", erzeugt das "symbolische Mythologem" einen "izomorfizm značenij celostnych tekstov" (200). Das Symbol ist Produkt einer einmaligen metaphorischen Substitution einer Wortbedeutung durch eine andere, wogegen das Mythologem eine ganze Reihe verschiedener Akte des Vergleichens

voraussetzt (sowohl metaphorische als auch metonymische) und damit einen Isomorphismus ganzer Sujets realisiert (ibid.). Im Symbol ist eine ganze Menge von semantischen Merkmalen "chiffriert", im Mythologem sowohl eine Menge von Merkmalen als auch eine Menge von Sujets ("Mythen"). Das Verstehen eines Symbols erfordert nicht mehr als die Kenntnis der Normalsprache und der Metaphorik einer bestimmten Kultur; das Verstehen von Mythologemen setzt die Kenntnis von Texten und Mythen voraus.

Auch für Meletinskij 1976:87 besitzt die "Entfaltung" des Mythos die Struktur einer S p i r a l e , die zu einer Annullierung der Ausgangsstruktur (Oppositionen) führt. Zur binären Struktur dieser Ausgangssituationen vgl. Toporov 1973:91f. und besonders Meletinskij/Nekljudov et al. 1969:101ff. sowie schon Pjatigorskij 1965:43f. (Mythos als universeller "Neutralisator" von Oppositionen).

Eine Vorstufe zur Differenzierung von Mythos und (rezenter) Literatur, ikonischer und verbal-diskreter Sprach- und Kulturtypik bildet die Unterscheidung zwischen archaischem Mythos und Märchen (bzw. Folklore allgemein) - vgl. dazu Meletinskij/Nekljudov et al. 1971. Der archaische Mythos bildet für das Märchen eine Art Metastruktur. Im Gegensatz zum Mythos verfügt das Märchen über eine ausgesprochen prägnante Syntagmatik (vgl. dazu Meletinskij/Nekljudov et al. 1969:88ff.). Ebenso argumentiert auch Levinton 1975:76ff. Für ihn besitzt die Metaphorik in der Folklore den Charakter einer Identifizierung der substituierten Merkmale, wogegen in der rezenten Kunst dasselbe Verfahren Identität und Nicht-Identität ausdrückt.

Nekljudov 1975:65ff. bezeichnet das Verhältnis von Mythologie und Mythopoesie als "Rückkopplung": Wenn das "mythologische System eine Art Resonanzraum für die Folklore ist" (65), dann gilt dasselbe für das Verhältnis von rezenter Literatur und Folklore bzw. Mythos. Die Mythopoesie ist mit dem mythologischen Denken korrelierbar aber nicht identisch mit ihm.

Die groteske Polarisierung von archaischem Urmythos (als "prasjužet") mit seiner Entfaltung zum "aktualizirujuščij mir", zur "častnaja mifologija" des Kunsttextes (etwa des "roman-mif" bei Belyj) ist typisch für das Modell des SIII (vgl. dazu Pustygina 1977:82ff.).

Smirnov 1977:14ff. entwickelt eine prinzipielle kulturtypologische Polarität von paradigmatischen und syntagmatischen Kultur- und Kunstsystemen. Für den ersten Typ steht der Symbolismus, für den zweiten die Avantgarde (v.a. der Akmeismus).

Im Modell des SIII wird der (Ur-)Mythos n a r r a t i v i s i e r t und damit aktualisiert, parodiert, zitiert, transformiert zum Bestandteil einer halb imaginären, halb fiktionalen narrativen Welt - so etwa Belyjs Romane (vgl. dazu Pustygina 1977:80ff. und 1981:86ff.). - Zur narrativen Zyklisierung der Gedichte bei Blok vgl. Minc 1979:211f. ("dviženie ot 'romannoj' k 'mifopodobnoj' ėpičnosti'"). Die Zuwendung der Symbolisten zur Prosa behandelt Z. Gippius, LD,1906:373ff. in einem Aufsatz mit dem Titel "Prosa poėtov".

Frejdenberg 1978:173ff. geht von einem prinzipiellen Unterschied zwischen "mythologischem" und "poetischem Bild" bzw. "Metapher" aus, wobei die Struktur des "Begriffsdenkens" die Meta-

phorisierung des Mythologischen bewirkt. Gleichzeitig aber besteht nach Frejdenberg auch ein grundlegender Unterschied zwischen der Metaphorik in der griechischen Antike und jener im Hellenismus und späteren Epochen: "Художественность античной литературы есть не данность, а проблема." (ibid. 176).

Die antiken Begriffe (in Philosophie und Literatur) wurzeln noch in jener elementaren Konkretheit, die das mythologische Denken auszeichnet (Frejdenberg 1978:178) und die formal der Semantik des Bildes entspricht, keineswegs aber unserem modernen formallogischen Denken (ibid. 191f).

Für Frejdenberg 1978:181f. ist das "mythologische Denken" ein "gegenständliches, emotionales Denken"; sie verwendet - wie dann auch Lévi-Strauss - den Begriff des "konkreten Denkens", das dem logisch-abstrakten Begriffsdenken entgegengestellt wird. Dabei ist die Emotionalität des "konkreten Denkens" keineswegs ohne System und Ordnung. Ausführlich beschreibt Frejdenberg die Transformation des mythologischen Bildes zur abstrahierenden Metaphorik der poetischen Figuren: "Метафора возникала [...] как форма образа в функции понятия" (187). Gemeinsam ist Begriff und Metapher das Bewußtsein von der bloß scheinbaren Identität der substituierten Einheiten, der Fiktivität ihrer Korrelation. Anders als die moderne Metapher fußte aber die antik-griechische auf der Identität der Semantik der verglichenen Elemente ("tožestvo dvuch semantik, voschodivšee k myšleniju mifologičeskimi obrazami", 188). Auch das "inoskazanie" hatte einen begrifflichen Charakter (189), es entsteht als "mimesis obrazu", als "illjuzornaja forma obraza" (ibid. 191). Das mythologische Denken begreift einen Ausdruck immer "buchstäblich" (193), die Metapher und Metonymie jedoch fiktional, mimetisch-uneigentlich. Der antike Begriff der "Fiktion" bedeutet aber nicht illusionäre Täuschung, sondern ein "obraz dejstvitel'nosti" (195). Die antike Metapher macht das "mythologische Bild" zu einem sekundären Zeichen und den Begriff zu einem bildhaften Ausdruck (sie vermittelt also zwischen beiden Denkstrukturen, ibid. 200,204).

In dem Aufsatz "Proischoždenie narracii" analysiert Frejdenberg (1945) 1978:206-229, die Homologie zwischen der Genese der Metapher aus dem mythologischen Bild-Denken und der Entstehung der narrativen Sujet-Strukturen bzw. des perspektivischen Erzählens aus ebendiesen mythologischen Formen. Grundlegend ist ihre Feststellung, daß in der klassischen Antike Prosa und Lyrik nie als isolierte Genres sondern immer nur kombiniert und in andere Gattungen eingebettet auftraten. - Die "indirekte Erzählung" ("kosvennyj rasskaz", d.h. "povestvovanie") und der (metaphorische) "Vergleich" sind nach Frejdenberg "zwei Formen ein und derselben begrifflichen Transformation der bildhaften, zweigliedrigen Subjekt-Objekt-'Fiktion'", denn in beiden Fällen - in der Metapher ebenso wie in der "narratio" - vollzieht sich der Prozeß einer Irrealisierung und Fiktionalisierung eines Ausgangsmythos (214): "Рассказ - это то, чего нет в действительности, это ее подобие, 'образ', 'правдивая история', заведомый вымысел". Während der Mythos durch das "Reale" (Epos) angeeignet wird, wird das Reale durch den Mythos rezipiert (Tragödie, Lyrik) (215). Nach Frejdenberg ist die "narratio" ein "ponjatij-

nyj mif" (1978:227): "Миф, который довлел самому себе, обратился в объект изображения; его стали воспроизводить как нечто в т о р и ч н о е , созданное субъектной и иллюзорной сферой, и он из достоверной категории превратился в 'образ', в 'фикцию', только лишь подражавшую действительности". Es konnte also gar keine "mify-narracii" geben, daher sind auf uns die Mythen nur als Texte in mythologischen Lehrbüchern gekommen.

Zur Transformation der räumlichen Strukturen des mythologischen Denkens in die zeitliche Sukzessivität und immanente Logik der narrativen S u j e t s (mit Anfang und Ende) vgl. Frejdenberg 1978:225f. ("Proischoždenie narracii"). Den Zusammenhang zwischen Frejdenbergs "Sujet"-Begriff und jenem der Formalisten behandelt zuletzt Braginskaja, "O rabote O.M. Frejdenberg 'Sistema literaturnogo sjužeta'", in: Tynjanovskij sbornik, II, Riga 1986:272-283.

[20] Gerade in der philosophischen Deutung des Symbolismus bei Belyj, "Ėmblematika smysla", 1909,S:143f., wird der synthetische, ja plagiatorische Charakter der modernen Kunst besonders deutlich. Nach Belyj ist Kultur immer Produkt einer "uslovnost'" und damit einer "ėmblematičnost'", die jedes Ursymbol zum kulturellen "Emblem" relativiert und umfunktioniert (ibid. 53ff., 90ff.). Alle mythischen, geistig-seelischen Realitäten, die durch das System der K u l t u r gebrochen werden, verwandeln sich von absoluten zu relativen Größen, sie werden gewissermassen "verbegrifflicht" (als gnoseologische Termini) oder "allegorisiert" (als gnoseologische Metaphern oder Metonymien): "Аллегория есть связь, в сознательно выбранной и расположенной системе образов" (ibid. 90).

Von Anfang an ist bei Belyj, "Problema kul'tury", 1909,S: 1-10, der Begriff der Kultur gespalten in einen theoretisch-kontemplativen Aspekt (hier dominieren die gnoseologischen "uslovnye znaki", der "ėmblematizm") und einen kreativen ("primat tvorčestva", ibid. 8): Dieser zweite Kulturbegriff ist grundsätzlich mit der Sphäre der Kunst koordiniert und daher eo ipso das Produkt einer Transformation von Dingen und "Bildern" (bzw. Mythologemen) der "Natur" (ibid.). Aus dieser Sicht ist Kultur einmal "Speicher" und "Gedächtnis" archaischer Mythologeme und Symbole (Kultur als "Paradigma"), einmal "Transformator" von Naturdingen zu Kulturgegenständen mithilfe der Symbole.

Lotman (1970) 1974:381ff. behandelt den "mittelalterlichen Kulturtyp" als Sonderfall des "semantischen" ("symbolischen") Kulturtyps, der auf der Semantisierung oder sogar Symbolisierung der gesamten den Menschen umgebenden Wirklichkeit und ihrer Teile basiert. Für diesen Kulturtyp (der im übrigen große Ähnlichkeit mit jenem des Symbolismus selbst aufweist) ist die Vorstellung zentral, daß "am Anfang das Wort war", d.h. die Welt wird als Wort, die Schöpfung als "Schaffung von Zeichen" gedacht (ibid. 382). Im Gegensatz zum symbolischen (paradigmatischen) Kulturtyp tendiert der syntaktische immer zur Desymbolisierung, Entritualisierung und Verfremdung (aus der Position des "gesunden Menschenverstandes"). Zu dieser kulturtypologischen Opposition vgl. auch Lotman 1968:364ff. und 1971:167ff.

Der paradigmatisch-symbolische Kulturtyp (des Mittelalters

und - wie zu ergänzen wäre - auch des Symbolismus) tendiert zu einer "ritualizacija form povedenija" (Lotman/Uspenskij 1971: 151f.). Dieser Kulturtyp ist auf Zeichenausdruck ("vyraženie") orientiert, daher erfolgt die Welterkenntnis auch vermittels der "philologischen Analyse" (ibid. 152), weshalb das "Buch als Symbol der Welt" den Mittelpunkt der Symbolbildung darstellt. Der "ausdrucksorientierte", paradigmatisch-symbolische Kulturtyp ist "geschlossen" (und "affirmativ"), er stellt die Gesamtheit von "Texten" dar; der syntagmatische Typ ist "offen", er orientiert sich an "Regeln" und "Funktionen" (ibid. 153).

Die Idee des Kulturemblematismus begegnet auch im späteren Schaffen Belyjs, so in seinem Entwurf zu einer "Istorija stanovlenija samosoznajuščej duši" (publ. in Christa [Hg.] 1980:41ff.). Auch hier wird die "uslovnost'" der (theoretischen) Erkenntnisse als Hauptmerkmal der emblematischen Kultur bestimmt. Vj. Ivanov, "Predčuvstvija i predvestija", 1906,II:86ff. fordert eine neue, "organische" Kultur, die auf der Grundlage des archaisch-primitiven Erlebens die "theoretische" Haltung der "kritischen Epoche" überwindet (ibid. 89). Die organische Kultur synthetisiert alle Kultur- und Kommunikationsformen auf der Grundlage einer alles umfassenden "sobornost'".

L I T E R A T U R

AVERINCEV, S.S.
1972 Analitičeskaja psichologija K.G. Junga i znakonomernosti tvorčeskoj fantazii. - In: O sovremennoj buržuaznoj èstetike, M., S. 110-115.

AZADOVSKIJ, K.M.
1979 Put' Aleksandra Dobroljubova. - In: Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kult'tura XX veka. Blokovskij sbornik III, Tartu, S. 121-146.

BACHTIN, M.
1963 Problemy poëtiki Dostoevskogo, M.

BELYJ, A.
PP Blok-Belyj, Perepiska, M. 1940.

BELYJ, A.
S Simvolizm. Kniga statej, M. 1910.

BELYJ, A.
LZ Luk zelenyj. Kniga statej, M. 1910.

BELYJ, A.
A Arabeski, M. 1911, Nachdr. München 1969.

BEYER, Th.R.
1981 Andrej Belyj's Reminiscences of Rudolf Steiner: A Review Article. - In: SEEJ, Vol. 25, No. 4, S. 76-86.

BLOK, A.
I-X Sobranie sočinenij, M.-L. 1960 ff.

BLOK, A.
ZK Zapisnye knižki 1901-1920, M. 1965.

BLOK, A.
PP Aleksandr Blok i Andrej Belyj, Perepiska, M. 1940.

BLUMENBERG, H.
1979 Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M.

BOHRER, K.H.
1981 Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M.

BOHRER, K.H. (Hg.)
1983 Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt a.M.

BRJUSOV, V.
I-VI Sobranie sočinenij, I, M. 1973 ff.

CASSIRER, E.
1923-25 Philosophie der symbolischen Formen, Berlin, I-III.

CHRISTA, B. (Hg.)
1980 Andrey Belyj. Centenary Papers, Amsterdam.

CROME, P.
1970 Symbol und Unzulänglichkeit der Sprache. Jamblichos, Plotin, Porphyrios, Proklos, München.

DEPPERMANN, M.
1972 Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende, München.

DËRING-SMIRNOVA, I.R./I.P. SMIRNOV
1980 "Poëtičeskij avangard" s točki zrenija ëvoljucii chudožestvennych sistem. - In: Russian Literature, VIII, S. 403-468.

FLORENSKIJ, P.
1914 Stolp i utverždenie istiny. Opyt pravoslavnoj feodicei v dvenadcati pis'mach, M.
1922 Stroenie slova. - In: Kontekst 1972, M. 1973, S. 344-375.
1923 Symbolarium (slovar' simvolov). - In: Trudy po znakovym sistemam, 5, Tartu 1971, S. 521-527.

FRANK, M.
1982 Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil, Frankfurt a.M.

FREJDENBERG, O.
1936 Poëtika sjužeta i žanra. Period antičnoj literatury, L.
1978 Mif i literatura drevnosti, M.

GEBSER, J.
1973 Ursprung und Gegenwart (1949-1953), München.

GIPPIUS, Z.N.
LD Literaturnyj dnevnik 1899-1907, Pbg. 1908 (Repr. München 1970).

GERŠENZON, M.
1922 Gol'fštrem, M.

GOFMAN, M.
1937 Jazyk simvolistov. - In: Literaturnoe nasledstvo, 27-28, M., S. 54-105.

GRIGOR'EV, A.L.
1975 Mify v poëzii i proze russkich simvolistov. - In: Literatura i mifologija, L., S. 56-78.

HANSEN-LÖVE, A.
1978 Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien.
1984a Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik (Habilschrift, Bde I-V, Bd. I i.Dr.), Wien.
1984b Zum ästhetischen Programm des russischen Frühsymbolismus. - In: Sprachkunst, XV/2, S. 293-329.
1985 Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs. - In: Velimir Chlebnikov, Stockholm, S. 27-87.
1986 Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne. Ein typologischer Vergleich (i.Dr.), Stockholm.

HOLTHUSEN, J.
1957 Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen.

IVANOV, Vj.
I-III Sobranie sočinenij, Bruxelles 1971-1979.

IVANOV, V.V.
1976 Očerki po istorii semiotiki v SSSR, M.

IVANOV, V.V./V.N. TOPOROV
1965 Slavjanskie jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy. Drevnij period, M.

JUNG, C.G.
IV Mysterium coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegenstände in der Alchemie, Ges. Werke, Bd. IV, Olten und Freiburg 1972 (2. Aufl.).

KESSIDI, F.Ch.
1972 Ot mifa k logosu (stanovlenie grečeskoj filosofii), M.

KLUGE, R.-D.
1967 Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks, München.

LAVROV, A.V.
1978 Mifotvorčestvo 'argonavtov'. - In: Mif - fol'klor - kul'tura, L., S. 137-170.

LÉVI-STRAUSS, Cl.
I-IV Mythologica I-IV, deutsch, Frankfurt a.M. 1972 ff.

LEVINTON, G.A.
1975 Zamečanija k probleme 'Literatura i fol'klor'. - In: Trudy po znakovym sistemam, 7, Tartu, S. 76-87.

LN 27-28
Liternaturnoe nasledstvo, Bd. 27-28, M. 1937.

LOTMAN, Ju.M.
1968 Semantika čisla i tip kul'tury. - Zit. nach: Readings in Soviet semiotics. Russian texts, Ann Arbor 1977, S. 365-369.
1970 Das Problem des Zeichens und des Zeichensystems und die Typologie der russischen Kultur des 11-19. Jahrhunderts. - In: J.L., Aufsätze zur Theorie und Methodologie in der Literatur und Kultur, Kronberg 1974, S. 378-411.
1971 Problema "obučenija kul'ture" kak ee tipologičeskaja charakteristika. - In: Trudy po znakovym sistemam, 5, Tartu, S. 167-176.
1973 O mifologičeskom kode sjužetnych tekstov. - In: Sb. st. po vtor. modelirujuščim sistemam, Tartu, S. 86-90.
1973a Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen. - In: J.L., Aufsätze zur Theorie und Methodologie in der Literatur und Kultur, Kronberg 1974, S. 30-66.
1978 Fenomen kul'tury. - In: Semiotika kul'tury, Trudy po znakovym sistemam, 10, Tartu, S. 3-17.

LOTMAN, Ju.M./Z.G. MINC
1981 Literatura i mifologija. - In: Trudy po znakovym sistemam, 13, Tartu, S. 35-55.

LOTMAN, Ju.M./B. USPENSKIJ
1971 O semiotičeskom mechanizme kul'tury. - In: Trudy po znakovym sistemam, 5, Tartu, S. 144-166.
1973 Mif - imja - kul'tura. - In: Trudy po znakovym sistemam, 6, Tartu, S. 282-303.

MAKSIMOV, D.E.
1979 O mifopoëtičeskom načale v lirike Bloka (Predvaritel'nye zamečanija). - In: Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka, Blokovskij sbornik 3, Tartu, S. 3-33.

MELETINSKIJ, E.M.
1976 Poëtika mifa, M.

MELETINSKIJ, E.M./S.Ju. NEKLJUDOV/E.S. NOVIK/D.M. SEGAL
1969 Problemy strukturnogo opisanija volšebnoj skazki. - In: Trudy po znakovym sistemam 4, Tartu, S. 86-135.
1971 Ešče raz o probleme strukturnogo opisanija volšebnoj skazki. - In: Trudy po znakovym sistemam 5, Tartu,

S. 63-91.

MEREŽKOVSKIJ, D.S.
I-XVIII Polnoe sobranie sočinenij D.S. Merežkovskago, tom X, M. 1911, tom XI, M. 1911, tom XVIII, M. 1914.

MNM I-II
Mify narodov mira, tom I, M. 1981, tom II, M. 1982.

MINC, Z.G.
1974 Ponjatie teksta i simvolistskaja èstetika. - In: Materialy vsesojuznogo simpoziuma po vtoričnym modelirujuščim sistemam 1 (5), Tartu, S. 134-141.
1979 Simvol u A. Bloka. - In: Russian Literature, VII, S. 193-248.
1979a O nekotorych 'neomifologičeskich' tekstach v tvorčestve russkich simvolistov. - In: Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka, Blokovskij sbornik 3, Tartu, S. 76-120.
1980 Blok i russkij simvolizm. - In: Literaturnoe nasledstvo, 92/1, M., S. 98-172.

MINC, Z.G./Ju.M. LOTMAN
1973 Individual'nyj tvorčeskij put' tipologija kul'turnych kodov. - In: Sb. st. po vtoričnym modelirujuščim sistemam, Tartu, S. 96-98.
1983 Obrazy prirodnych stichij v russkoj literature (Puškin-Dostoevskij-Blok). - In: Tipologija literaturnych vzaimodejstvij, Trudy po russkoj i slavjanskij filologii, literaturovedenie, Tartu, S. 35-41.

Mythos und Moderne
1983 Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Hg. von K.H. Bohrer, Frankfurt a.M.

NEKLJUDOV, S.Ju.
1975 Duša ubivaemaja i mstajščaja. - In: Trudy po znakovym sistemam 7, Tartu, S. 65-75.

PANČENKO, A.M./I.P. SMIRNOV
1971 Metaforičeskie archetipy v russkoj srednevekovoj slovesnosti i v poëzii načala XX v. - In: TODRL, XXVI, S. 33-49.

PAPERNYJ, V.M.
1975 Blok i 'proischoždenie tragedii' Nicše. K probleme "Blok i Nicše". - In: Tezisy I vsesojuznoj konferencii..., Tartu, S. 107-112.
1979 Blok i Nicše. - In: Tipologija russkoj literatury i problemy russko-èstonskich literaturnych svjazej, Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii, Literaturovedenie, XXXI, Tartu, S. 84-106.

PJATIGORSKIJ, A.M.
1965 Nekotorye obščie zamečanija o mifologii s točki zrenija psichologa. - In: Trudy po znakovym sistemam 2, Tartu, S. 38-48.

PUSTYGINA, N.
1981 Citatnost' v romane A. Belogo "Peterburg". Stat'ja 2. In: Problemy literaturnoj tipologii i istoričeskoj preemstvennosti, Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii, XXXII, Tartu, S. 86-114.

Rannie formy iskusstva. Sb. st., M. 1972.

ROZANOV, V.V.
1911 On Symbolists and Decadents, engl. Übers. aus: Religija i kul'tura, SPb. 1911. - In: Russian Literature Triquaterly 8, 1974, S. 281-292.

SMIRNOV, I.P.
1972 Ot skazki k romanu. - In: TODRL, XXVII, S. 284-320.
1977 Chudožestvennyj smysl i évoljucija poétičeskich sistem, M.
1978 Mesto "mifopoétičeskogo" podchoda k literaturnomu proizvedeniju sredi drugich tolkovanij teksta (O stichotvorenii Majakovskogo "Vot tak sdelalsja sobakoj"). - In: Mif - fol'klor - literatura, L., S. 186 ff.

SOLOV'EV, Vl.
I-X Sobranie sočinenij, SPb. 1911-1914.

STEPUN, F.
1964 Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus, München.

TOPOROV, V.N.
1973 Poétika Dostoevskogo i archaičnye schemy mifologičeskogo myšlenija. - In: Problemy poétiki i istorii literatury, Saransk, S. 91-109.
1983 Prostranstvo i tekst. - In: Tekst: semantika i struktura, M., 227 ff.

TSCHÖPL, K.
1968 Vjačeslav Ivanov, München.

WEST, J.
1970 Russian Symbolism. A Study of V. Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetics, London.

Nils Åke NILSSON (Stockholm)

SERGEJ GORODECKIJ AND HIS "JAR'"

In the first years of the present century, Sergej Gorodeckij played a small and little studied but rather interesting role as a poet and critic. Above all, perhaps, he was a phenomenon characteristic of such periods of transition, one of those typical young enthusiasts whose eager response to new signals and leaders represents their main contribution to the "new art."

He made a promising beginning, however. As Vladimir Pjast later recorded, the audience that listened to his "shaman's voice" at one of Vjačeslav Ivanov's Wednesday gatherings in 1905 felt that "... новый трепет, который определяет, по словам ... Бодлера, рождение нового поэта, нового бога" (Pjast 1929: 93). The appearance in late 1906 of his first poetry collection *Jar'* was hailed by all symbolist poets as a major literary event. The later collections, which attempted to prolong the success of the first through variations on the same images and devices, elicited increasingly weaker responses. When Gorodeckij's fifth volume appeared in 1912 Blok noted instead of the "shaman's voice" that it was a "... фальшивый голос... большая же часть оставляет равнодушие и скуку" (Blok 1963:178). Gorodeckij's criticism, on the other hand, described a reverse curve. His numerous contributions to *Zolotoe runo* in 1908-1909 were not original or profound and are now seldom quoted, but his 1913 article in *Apollon* ("Nekotorye tečenija v sovremennoj russkoj poëzii") has remained one of the best known acmeist manifestoes.[1]

Of interest to this symposium are Gorodeckij's contribu-

tions to the discussion on myth and myth-making that took place in Russia in the years 1906-1909. In an essay entitled "Idolotvorčestvo" in the first issue of *Zolotoe runo* in 1909, he applied Vjačeslav Ivanov's distinction between "realistic" and "idealistic" symbolism in a review of recent developments in the Russian movement, ending the article with the declaration: "... против идолотворчество [referring to "idealistic" symbolism - N.Å.N.] крепко стоит мифотворчество." In another article later the same year entitled "Formotvorčestvo," however (*Zolotoe runo* 1909:10), he alluded to *mifotvorčestvo* as a vogue that had come and gone. Poets were now looking in new directions, focussing, as the title of the piece suggests, on questions of form. "Запнулось мифотворчество, притаилось." As Gorodeckij saw it, the time had come to write the short history of the phenomenon. Who, then, had been the leaders of this trend in Russian poetry around 1907-1908? Strictly speaking, he answered, there were only three: Vjačeslav Ivanov, Aleksej Remizov, and himself.

It was Ivanov who introduced and discussed the term in several articles (especially "Dva tečenija v sovremennom simvolizme," *Zolotoe runo* 1908:4-5). The symbolists regarded the symbol as a means of communication through which a higher reality was suggested to the reader. For Ivanov, myth was another and higher form of such symbolic discourse ("Приближение к цели наиболее полного символического раскрытия действительности есть мифотворчество," Ivanov 1908:47). The drama, in which the audience united with the author and the actors in an act of poetic and religious communion (in Ivanov's special understanding of the concept, see West 1970:83) was a third and still higher form.

In a number of articles and books Ivanov discussed ancient Greek myths and the Greek tragedies based on them; the Dionysus myth representing the suffering Christ (and mankind) was an essential ingredient in his philosophical system. The study of myths brought the soul of modern man into contact with "the dark roots of the spirit" (Ivanov 1904:115). Since Greek myths and

tragedies clearly possessed a religious significance, modern symbolist poetry - in accordance with Ivanov's formula "realiora in realibus" - should also be "religious" ("to create myth is to create belief," Ivanov 1909:282).

It was declarations like these that finally persuaded Gorodeckij - who in his earlier articles was strongly influenced by Ivanov - to distance himself from his master. He pointed out in "Formotvorčestvo" that Ivanov's recent book *Po zvezdam* seemed to hold the prospect of becoming a bible to all myth-makers but that its religious essence made it in fact useless:

> Слишком скоро перевесила в нем религиозная сторона. Разнообразная, воспринимающая деятельность поэта сузилась до роли связки, соединательного канала. Эпическую сторону перевесила драматическая, и при том узко-драматическая: символ стал обрядом, миф - теургией. Для литературы результаты оказались очень плачевными... (Gorodeckij 1909b:54)

The universal Greek myths constituted the basis of Ivanov's system; Russian folklore was of less interest to him. The propagandist of Russian myth was instead Aleksej Remizov, the second name on Gorodeckij's list. Remizov's interpretation of myth-making is evident from a letter to the editor published in *Zolotoe runo* in 1909. The reason for the letter was explained in an introductory appeal to the editors:

> Покорно прошу, не откажите напечатать следующее мое разъяснение в ответ на обвинение меня в плагиате, появившееся в вечернем выпуске *Биржевые Ведомости* от 16 июня 1909, но. 11, 160, и затем частью перепечатанное, частью стилизованное, частью на все лады пересказанное другими газетами.

The critic who had reviewed Remizov's books *Posolon'* and *Limonar* in *Birževye vedomosti* had observed an often almost verbatim correspondence with recorded and already published Russian folk tales. Failing to understand the reason for these similarities, he had accused Remizov of plagiarism.

Remizov began his answer with an explanation of certain general principles of his work. Of the first he says:

> Я ставил себе задачей воссоздать народный миф, обломки которого узнавал в сохранившихся обрядах, играх, колядках,

суевериях, приметах, пословицах, загадках, заговорах и апокрифах.

This enumeration includes genres of folk literature that were attracting special attention at the time. The first volume of *Istorija russkoj literatury* edited by E.V. Aničkov, A.K. Borozdin and D.N. Ovsjaniko-Kulikovskij, for instance, contained not only the conventional chapters on folk poetry and the *byliny*, but also had sections on genres such as *zagovory i zaklinanija*, *skazočnye čudišča*, *duchovnye stichi*, and the poetry of religious sectarians.

The volume appeared in 1908 in the midst of a general search for what Ivanov called the "dark roots" of Russian culture, its "primitive," "archaic" strata. In a manner that was characteristic of the period, this history of Russian literature was not exclusively the work of learned specialists but was based on a collaboration between scholars and poets. Two poets were invited to contribute: Aleksandr Blok, who wrote a chapter on incantations and spells ("Poëzija zagovorov i zaklinanij") and Sergej Gorodeckij, only 22 years old at the time, whose chapter was entitled "Skazočnye čudišča."

Besides "resurrecting a national myth," Remizov pointed out in his letter that he sought to accomplish the more specific task of presenting folklore texts that were "significant in their own right." Such texts were included in his first book *Posolon'* (1907), in which folk tales and children's games were subjected to what he called "artistic paraphrase" ("художественный пересказ").

Remizov's retelling of familiar folk tales played on dual stylistic references. An oral, non-literary text was contrasted with ordinary literary prose in terms of style and tonality. The author's personal changes, additions and comments provided further differences from the known and recorded versions of the tale, thereby creating the interplay between "primitive" and "literary" elements, between "archaism" and "knižnost'" that would become a popular ingredient of avant-garde poetics.

In his article Gorodeckij did not accept Remizov's approach

to myth-making. While Ivanov's ideas were deeply colored by religion, Remizov "...все время затемняет свое восприятие книжностью, филологией и этнографией." Gorodeckij, however, did not regard himself as a proper representative of the new trend, either. Some of the definitions in "Formotvorčestvo" indicate how his views of myth-making differed from those of Ivanov and Remizov, offering a third interpretation. "Mifotvorčestvo" he defines as "творчество, непосредственно воспринимающее сущее (realissima) и смиренно ознаменовающее его в символах, отнюдь не затемняя его природы субъективными своими переживаниями и молниеносными впечатлениями."[2] This definition reflects Ivanov's insistence that the artist renounce his individualism and self-sufficiency and submit to "the objective principle of beauty" (Ivanov 1916:170). This was an important element in Ivanov's "realistic symbolism." When Gorodeckij singles out this particular aspect of the program, however, he seems to be moving in another direction. Myth viewed as an objective form of the symbolic meanings of reality points forward to the concept of the "objective correlative" that would soon play an important role in European modernism (cf. T.S. Eliot and his use of myth).[3]

Jar', published in late 1906, is Gorodeckij's most ambitious contribution to the trend of myth-making. It had all the appearances of belonging to the symbolist context, yet introduced something new. The main part of the collection consisted of a series of poems based on old Russian mythology. Perun appeared together with Stribog, Jarila, Baryba, Udras, Tar, and other gods some of those names Gorodeckij invented himself, and this was a novel approach to folkloric and mythological material. As Ivanov pointed out in a review: "Он ничего воспроизводит исторически точно или этнографически подлинно, но свободно творит так, как ему дано, ибо иначе он не может..." (Gorodeckij 1974:561). The method evidently corresponded to Ivanov's call for new and living myths instead of the usual stylizations.

Of the genesis of the book Gorodeckij himself has said

that while working as a tutor in Pskov province in the summer of 1904

> Все свободное время я проводил в народе, на свадьбах и похоронах, в хороводах, в играх детей. Увлекаясь фольклором еще в университете, я жадно впитывал язык, синтаксис и мелодии народных песен. Отсюда и родилась моя первая книга *Ярь*.

One of the poems in the collection is entitled "Juchano" (reprinted with the subtitle "Na finskom ozere"). Gorodeckij later explained: "Имя Юхано, вероятно, слышал в Куоккала, где часто бывал" (Gorodeckij 1974:567).[4]

These explanations indicate two specific sources of his interest in folklore and mythology. The first and familiar one is life together with the peasants in the countryside. Throughout the nineteenth century, both individual scholars and official expeditions had visited rural areas in search of folkloric materials. Nikolaj Rerich's archeological studies induced him to undertake lengthy excursions along the routes of the Vikings to Ladoga, Novgorod, and old Latvian towns. Not unlike Gorodeckij, Aleksej Remizov came into coincidental contact with genuine Russian folklore when he was exiled for a time to Vologda province.

Gorodeckij's second explanation, however, contains something new and different. Around the turn of the century, the Karelian isthmus north of Petersburg became popular among Russian painters and writers as a place that breathed a genuinely "northern" atmosphere which - combined with the then significant influence of Scandinavian literature and art - revived and revised the romantic myth of the North (see Nilsson 1987).

For Rerich - who lived for some time in Kuokkala - the concept of "the North" represented a symbiosis of Russian and Scandinavian landscapes, historical relations, common myths, and the "northern" national character. Elena Guro's prose and poetry are permeated with the northern atmosphere of the Baltic and the language and folklore of the "green-eyed Finns," as Mandel'štam called them. Gorodeckij similarly blends old Rus-

sian and Scandinavian mythology (the cycle "Tar," for example, is evidently based on the myth of Tor, the Old Norse god of lightning). "The hero of our time" is "сын Севера," he declared (Gorodeckij 1909b:79).

Repin's studio *Penaty* was in Kuokkala, and many other painters took a special interest in northern landscapes and the "northern light," establishing numerous contacts with Finnish and Scandinavian colleagues. In 1897 Djagilev organized an exhibition of Scandinavian art in Petersburg with the Swedish painter Anders Zorn as a special invited guest (Abel 1982, Muchina 1982). The following year there was an exhibition of Finnish and Russian painters. While Zorn's technique impressed many members of the *Mir iskusstva* group, the canvases of the Finnish mythological school (as well as the archaic landscapes of the Swede Karl Nordström and the so called Varberg group) gave impulses to painters like Nikolaj Rerich.

An interesting example here is Rerich's "Idoly" (1901). This painting of pagan rites represented something new in the treatment of old Russian motifs. It can be regarded as initiating the trend of "архаическое сознание" (see Vološin's article "Archaizm v russkoj živopisi," *Apollon* 1909:1, Markov 1968; Nilsson 1985, Hansen-Löve 1987) that figured prominently in Russian cultural life and culminated in Stravinskij's "Rites of Spring" (for which Rerich designed the scenery).

"Чтобы передать сущность эпохи," said Djagilev, "надо трактовать ее так, как это сделали бы ее современники, только таким способом можно передать тонкий аромат и трудновыразимый характер времени" (Muchina 1984:45). This statement typifies the new trend. Rerich clearly chooses his colors in "Idoly" to produce an impression of genuineness (which was something different from the realism of the *peredvižniki*). As one critic remarked:

> Серые и серебристые оттенки потемневшего дерева сочетаются с глубокой синевой реки, с насыщенной зеленью холмов, с желтоватыми конскими черепами на бревнах тына, с белыми и голубоватыми камнями. Строгость композиции и цветовой гармонии соответствует суровой природе Севера. Настроение картины определяется "языческим" восприятием природы и древней жизни. (Rerich 1978:64)

There is an obvious connection between Rerich's "Idoly" and *Jar'* (one of the poems is moreover dedicated to Rerich). The choice of colors is important in *Jar'* as well, and reflects Gorodeckij's special interpretation of Russian paganism. The most apparent difference is in the use of red. It is absent in "Idoly," which instead conveys the wild, primitive paganism of the North through colors like gray (stone) and brown (wood, fells). In *Jar'* red ("красный") and its nuances ("алый," "кровавый," "румяный," "русый") is the color of the bloody sacrifices to the god Jarila ("Покраснела трава, Заалелся откос,/ И у ног/ В красных пятнах/ Лежит/ Новый бог") and of Jarila himself ("Волосом русый/ Щеки алее/ Морковного сока").[5]

Red is furthermore the color of Dionysus ("Реет, веет, стяг румяный,/ Дионизом осиянный"); in Gorodeckij's interpretation of the old Russian rites, northern and southern myths blend, Perun occurring side by side with the Norse Tor and the Greek Dionysus. Red was at that time also the color of the new art of "Les Fauves," whose paintings were now being introduced in Moscow and Petersburg, and of the vitalist revolt in early German expressionism ("Die Farbe Rot, die das Feuer charakterisiert, ist zugleich das kennzeichnende Epitheton des Lebens," Martens 1971:49).

Most critics took note of the expressive and "wild" tonalities of *Jar'*. Ivanov spoke of a "подлинная динамика народной речи" (Gorodeckij 1974:12). "Dynamism" and "energy" were essential principles of his philosophy of art. He was following Humboldt's notion of language as activity (*energeia*) and "the very form in which life of the spirit is realized" (Bruns 1975: 65). As usual, Gorodeckij developed Ivanov's ideas in his own way. His Jarila poems can be read as examples of "energetic speech" in Ivanov's sense that contrast with the "static" poetry of "idealistic symbolism." But they can also be regarded as preliminary etudes for subsequent avant-garde experiments such as Kručenych's "Dyr bul ščyl" and Chlebnikov's "Zakljatie smechom."[6]

The most typical examples are the poems about Jarila. Not the usual paraphrases using the rhythms of the *bylina* or other familiar epic songs, they incorporate swiftly changing short lines with free rhythmic patterns that climax in the incantation of the pagan priests. The atmosphere of the primitive rite is evoked by a paranomastic play on the name of the god and a blend of Old Russian forms and folkloric formulae:

Ярила, Ярила,
Высокой Ярила,
Твои мы.
Яри нас, яри нас
Очима.
Конь в поле ярится,
Уж князь заярится,
Прискаче.
Прискаче, поиме
Любую.
Ярила, Ярила,
Ярую!
Ярила, Ярила,
Твоя я!
Яри мя, яри мя,
Очима
сверкая!

If the main purpose of the myths in *Jar'* was to serve as an "objective correlative," the question arises what the Jarila poems were supposed to represent. Gorodeckij has himself partially answered this question. In his 1909 article "Bližajšaja zadača russkoj literatury" he says that most of *Jar'* was written under the influence of the "revolutionary energy" released in 1905-1906:

> Я совершенно был в стороне от политики, но те интерпсихологические волны, которые соединали тогда всех в одно, доходили до меня во всей полноте и колебали меня как волосок барометра. Я жил одной волной с народом и его землей.

Gorodeckij's explanation is to some extent colored by his new views, which were influenced by Andrej Belyj's *Pepel'* and Blok's slogan "мужественность и воля." In a more general sense *Jar'* reflected the specific atmosphere of Russian and European poetry after the turn of the century. These were years of myth-

making and neopaganism, the Nietzschean cult of Dionysus and the sun (cf. Ivanov's *Cor Ardens*, Belyj's *Zoloto v lazuri*, Bal'mont's *Budem kak solnce*), of bold "Argonautism" and the fresh "pine scent" of Scandinavian literature, of eschatological and revitalizing expectations. Like the "needle of a barometer," as he aptly describes himself, the young receptive poet registered some of these important elements in the literary climate.

The book, however, consists of two parts. The first, *Jar'*, was followed by a second called *Tem'*. A mythical and vitalistic world was contrasted with pictures of a sad and gloomy reality replete with *topoi* of the urbanist poetry of the period such as "слезы горевые," "желтых листьев вялый бег," prostitutes, and "лицо опухшее от пянства и все еще несытый рот." Such a dualistic structure was typical of Russian symbolist poetry, seeing the world in warring categories of good and evil, light and dark, movement and immobility.

These structures were, however, not unfamiliar to European modernist poetry either. In fact, there is a certain parallelism between Gorodeckij's *Jar'* and T.S. Eliot's famous work of European modernism *The Waste Land*, which appeared 15 years later. Aesthetically and as an influence, of course, Eliot's poem was much greater. Yet we should not underestimate the significance of *Jar'* at the time it was written, as a transitional work bridging the two poetic systems of symbolism and modernism. In its symbolist context it was perceived as something new and fresh, leading poets like Blok to reconsider certain poetic principles. But it was also a favorite book of the young Chlebnikov.

In its very structure and use of myths *Jar'* had something in common with *The Waste Land*. There is a similar opposition in both works between modern society, the emptiness and gloom of the big city, on the one hand, and what Ivanov called "the dark roots of being" and old fertility myths, on the other. The Jarila poems are - as *The Waste Land* - full of images of fertility and birth that point toward a new Golden Age and the

regeneration of modern man. Against a similar background of war and revolution, both works, each in its own way, reflect a discussion of modern culture and the role of myth in that discussion.

N O T E S

[1] For Gorodeckij's biography, see S. Mašinskij, "Sergej Gorodeckij," in: S. Gorodeckij, *Stichotvorenija i poèmy*, Leningrad 1974, "Moj put'", in: *Sovetskie pisateli*. Avtobiografii v dvuch tomach. T. 1, Moskva 1959.

[2] In a letter to Blok 1906 Gorodeckij proposed another, simple definition: "Миф - это наибольшая ложь. А большая ложь - это существенный призрак той большой, здоровой поэзии, который так теперь хочется... Выдумывай, сочиняй, и это будет самая *нужная* правда" (Gorodeckij 1974:8). On Blok's attempts to define myth in 1902 (...мечта о странном - мечта вселенская и мечта личная, так сказать - менее и более субъективная [но никогда не объективная...], see Blok, *Sobranie sočinenij*, T. 7, p. 48 f.).

[3] When Remizov speaks of "resurrecting the myth of the people" he seems to be referring to a complete national myth that existed in prehistorical times but has survived only in fragments. This romantic idea was behind the compilation of the Finnish national epic, the *Kalevala*, published by Elias Lönnroth in 1835 and 1849.

[4] In the context of Russian symbolism a myth could be seen as "a metonymical symbol" compared to the common "metaphorical symbol", see Z.G. Minc, "O nekotorych 'neomifologičeskich' tekstach v tvorčestve russkich simvolistov," *Blokovskij sbornik* III, Učenye zapiski Tartuskogo gos. univ. Vyp. 459, Tartu 1979. - Cf. a common modern definition of myth: "Myths are the instruments by which we continually struggle to make our experience intelligible to ourselves. A myth is a large, controlling image that gives philosophical meaning to the facts of ordinary life" (M. Schorer, "The Necessity of Myth," in: H.A. Murray [ed.], *Myth and Myth-Making*, New York, 1960, p. 355).

[5] The poem "Valkalanda" contains several invented names. Among these, "ozero Ujuchta" and "gorod Juchtaari" clearly have a Finnish ring.

[6] The first volume of Gorodeckij's *Sobranie stichov* was published in 1910 ("В 1910 г. Городеский объеденил сборники *Яръ* и *Перун* в первый том *Собрания стихов*, дав ему общий загаловок *Яръ*. Состав тома был пополнен большим числом [63] новых стихотворений, часть из которых печаталась здесь впервые", Gorodeckij 1974:561). The 1974 edition of *Jar'* in *Stichotvorenija i*

poèmy corresponds to the *Sobranie stichov* of 1910, not to the original text. The portrait of Jarila quoted above is from the poem "Rožestvo Jarily" in the 1910 edition.

[7] In his article "Bližajšaja zadača russkoj literatury" (*Zolotoe runo* 1909:4), Gorodeckij proposed a new poetic method which, under the influence of the German linguist Wundt, he called "energetism": "Представьте, что весь театр стал вдруг на ноги. Или волоси у кого-нибудь встали дыбом на голове. Или же еж ощетинился. Вот таков язык Иванова и Ремизова. Каждое слово стоит дыбом. Принцип Энергетизма не допускает нечего лежачего, невидного, плоского". This principle is connected with concepts like "ощутимость языка" or "the palpability of signs" in avant-garde poetics, see N.Å. Nilsson, "Futurism, Primitivism and the Avant-garde," *Russian Literature*, Vol. VIII-V, Amsterdam 1980.

[8] An interesting parallel to Gorodeckij's *Jar'* is the French *néopaganisme*, a small group of poets who in 1907-09 published their poetry in the journal *Les Bandeaux d'or*. The best known members of this group were Paul Castiaux and Théo Varlet. An influence of Nietzsche was obvious on these poets who called themselves "Les Zarathoustres des futures légendes" and "païens nouveaux des clartés éternelles" (*Les Bandeaux d'or*, 1908, Fasc. V, p. 10) and opposed a free faune-like life under the Mediterranean sun "aux brouillards et aux pluies du Nord, à la bêtise épaisse des démocraties satisfaites, à la vie moderne entière, dans sa carcasse d'usines et de villes, dans son contenu chrétien" (*Les Bandeaux d'or*, 1911:I, 26).

R E F E R E N C E S

ABEL, U.
1982 "Anders Zorn's Trip to Russia in 1897," Nationalmuseum Bulletin, Stockholm, Vol. 6, No. 1.

BLOK, A.
1960-63 Sobranie sočinenij v 8 tomach, M.-L.

BRUNS, G.L.
1975 Modern Poetry and the Idea of Language: a Critical and Historical Study, New Haven.

GORODECKIJ, S.
1909a "Idolotvorčestvo", Zolotoe runo 1909:1.
1909b "Bližajšaja zadača russkoj literatury," Zolotoe runo 1909:4.
1909c "Formotvorčestvo," Zolotoe runo 1909:10.
1974 Stichotvorenija i poèmy, L.

HANSEN-LÖVE, A.A.
1987 "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne". - In: Nils Å. Nilsson (ed.), The Slavic Literatures and Modernism, Stockholm.

IVANOV, V.
1904 "Ellinskaja religija stradajuščego boga", Novyj put' 1904:1.
1908 "Dva tečenija v sovremennom simvolizme" (okončanie), Zolotoe runo 1908:5.
1909 Po zvezdam, S. Peterburg.

MARKOV, V.
1968 Russian Futurism. A History, Berkeley and Los Angeles.

MARTENS, G.
1971 Vitalismus und Expressionismus, Stuttgart.

MUCHINA, T.D.
1982 "The Appraisal of Anders Zorn by Russian Artists", Nationalmuseum Bulletin, Stockholm, Vol. 6, No. 1.
1984 Russko-skandinavskie chudožestvennye svjazi" XIX - načala XX v., M.

NILSSON, N.Å.
1985 "Pervobytnost'" - "Primitivizm", Russian Literature XVII-I.
1987 "The Myth of the North: the Modernist Response", Russian Literature XXI-II.

PJAST, V.
1929 Vstreči, M.

RERICH, N.K.
1978 Žizn' i tvorčestvo. Sbornik statej, M.

WEST, J.
1970 Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic, London.

Willem G. WESTSTEIJN (Amsterdam)

DIE MYTHISIERUNG DES LYRISCHEN ICH IN DER POESIE VELIMIR CHLEBNIKOVS

Wir wollen mit zwei theoretischen Voraussetzungen zu dem Thema beginnen. Erstere ist typologisch und betrifft die Funktion und die Rolle des lyrischen Ich im poetischen Text. Die zweite ist, so könnte man sagen, diachronisch und bezieht sich auf die literaturgeschichtliche Entwicklung, insbesondere auf die graduellen Änderungen in der Weise, wie in den verschiedenen Strömungen die Wirklichkeit und auch das Ich des Dichters in den poetischen Texten dargestellt wird.

Ich möchte mich etwas ausführlicher mit der Problematik des lyrischen Ich oder lyrischen Subjekts[1] beschäftigen, erstens weil diese Problematik bisher noch nicht gelöst worden ist - denn im Gegensatz zu den eingehend diskutierten Kategorien des Erzählers, impliziten Autors usw. im narrativen Text[2] hat die Kategorie des lyrischen Subjekts noch kaum umfassende theoretische Behandlung erhalten -, zweitens weil gerade in der Poesie Chlebnikovs das lyrische Ich von sehr veränderlicher Natur ist und zudem schwierig zu fassen, so daß eine Verstärkung des theoretischen Fundaments sich für ein besseres Verständnis seiner poetischen Texte nützlich erweisen kann.

In der Diskussion über das lyrische Ich lassen sich folgende vier Standpunkte unterscheiden: entweder geht man vom Dichter aus und betrachtet das Gedicht als eine direkte, persönliche Aussage des Dichters, oder man richtet die Aufmerksamkeit auf den Leser und stellt in bezug auf das lyrische Ich Spekulationen über die Leseridentifikation an. In letzterem Fall sind

nicht nur Autor und lyrisches Ich, sondern Autor, lyrisches Ich u n d Leser identisch: der Leser weiß immer im voraus, wer spricht, und identifiziert sich mit dem lyrischen Ich und dem Autor. In einer dritten Auffassung handelt es sich um die Dissoziation des Autors und des lyrischen Ich oder des 'empirischen' und 'poetischen' Subjekts, die in ihrer Bestätigung der Nicht-Identität von Autor und lyrischem Ich eine Zweiteilung aufweist. Schließlich gibt es Versuche, die ganze Kommunikationsstruktur in der Lyrik vorzuführen und die Rolle des lyrischen Ich in bezug auf alle in dieser Struktur beteiligten Kategorien festzustellen.

Ein wichtiger Vertreter des ersten Standpunkts ist der amerikanisch-englische Dichter T.S. Eliot. In seinem Essay *The Three Voices of Poetry* (1953) behauptet er, daß der Dichter sich auf dreierlei Weise ausdrücken, d.h. mit drei verschiedenen Stimmen sprechen kann:

> The first voice is the voice of the poet talking to himself - or to nobody. The second is the voice of the poet adressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character. (Eliot 1971:89)

In letzterem Fall identifiziert der Dichter sich mit der Person, seine Stimme ändert sich nicht wesentlich, wird jedoch von der Identität der in das Gedicht eingeführten Person beschränkt. Diese Person hat die Funktion einer Maske, die der Dichter aufsetzt, wohinter jedoch seine eigene Physionomie nach wie vor sichtbar bleibt.

Daß Eliot nur die Perspektive des Dichters in Betracht zieht, braucht uns nicht zu wundern. Eigentlich beschreibt er ja seine eigene Entwicklung, die eines lyrischen Dichters, der aus und für sich selbst spricht, die Entwicklung in Richtung auf einen Dichter des dramatischen Monologs und schließlich zu einem Bühnendichter. Eine ähnliche Entwicklung sieht man bei dem österreichischen Dichter Hugo von Hofmannsthal.[3]

Die Auffassung Eliots, daß es immer der Dichter selbst

sei, der spricht, entweder als 'Ich' oder aber verborgen hinter einer Maske, wird von vielen Dichtern und Forschern geteilt. Für Gottfried Benn ist das lyrische Ich absolut mit dem Dichter selbst identisch, wie zum Beispiel aus seinem Aufsatz *Probleme der Lyrik* (1951) hervorgeht. Auch die einflußreiche Studie Käte Hamburgers *Die Logik der Dichtung* (1957) versteht das lyrische Gedicht als unmittelbare Aussage des mit dem Autor identischen lyrischen Ich. In ihrer Auseinandersetzung mit der 'objektiven', jeden Biographismus abweisenden Lyriktheorie sagt sie unter anderem:

> Dies aber bedeutet nichts anderes, als daß es kein exaktes, weder logisches noch ästhetisches, weder ein internes noch ein externes Kriterium gibt, daß uns darüber Aufschluß gäbe, ob wir das Aussagesubjekt des lyrischen Gedichtes mit dem Dichter identifizieren können oder nicht. Wir haben weder die Möglichkeit und damit das Recht zu behaupten, daß der Dichter die Aussage des Gedichtes - gleichgültig ob diese in der Ich-Form erfolgt oder nicht - als die seines Erlebens gemeint habe, noch zu behaupten, daß er nicht 'sich selbst' meine. [...] Darum ist das lyrische Aussagesubjekt identisch mit dem Dichter [...] (Hamburger 1957: 184-186)

Was Käte Hamburger und die anderen Vertreter dieser Richtung meines Erachtens nicht berücksichtigen, ist, daß das lyrische Subjekt nicht nur Aussagesubjekt ist, nicht nur eine sprechende Instanz oder, wie Eliot sagt, eine Stimme, *a voice*, sondern auch eine Anwesenheit im Gedicht mit einer bestimmten Identität, die sich allmählich im Laufe des Gedichts bildet.

Die Verteidiger der Leseridentifikation, wie in der deutschen Literaturwissenschaft zum Beispiel Herbert Lehnert (*Struktur und Sprachmagie*, 1966) bieten wenig Neues hierzu. Für Lehnert bezeichnet das lyrische Ich die Identität von Autor und Leser:

> Das lyrische Ich ist die Einheit von Sprecher und Hörer oder auch ein Selbstgespräch, was strukturell auf das gleiche hinausläuft. (Lehnert 1966:10)

Auch hier wird das lyrische Subjekt als Ursprung des Sprechens aufgefaßt und außerdem als eindeutiger, feststehender Ursprung überhaupt.

Die Praxis der modernen Dichtung mit ihren Maskengedichten und mit dem häufig ausgedrückten Zweifel an der Möglichkeit einer einheitlichen Selbstdarstellung hat manchem Literaturwissenschaftler die Probleme, die mit dem Begriff des lyrischen Ich verbunden sind, bewußt gemacht. In Deutschland hat schon 1910 Margarete Susman (*Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*) sich gegen die Auffassung gerichtet, daß das Ich des Gedichts mit dem individuellen Ich des Dichters gleichzusetzen sei. Susman sagt:

> [...] das lyrische Ich [ist] eine Form [...], die der Dichter aus seinem gegebenen Ich erschafft. [...] Es ist kein gegebenes, sondern ein erschaffenes Ich, das, wie das Kunstwerk selbst, völlig unabhängig von seinen individuellen oder allgemeinen Inhalten seinen rein formalen Charakter bewahrt. Der Dichter findet dieses Ich nicht in sich vor, sondern ähnlich den redenden und handelnden Gestalten eines Dramas muß er auch das lyrische Ich erst aus dem gegebenen erschaffen. (Susman 1910:16-18)

Die Auffassung der Zweiheit von empirischem und lyrischem Ich findet man heute in vielen Studien über die moderne Poesie. In der angelsächsischen Literaturkritik wird oft zur Klärung des Ich in dem poetischen Text der von Ezra Pound eingeführte Begriff der *persona* gebraucht, z.B. in Michael Hamburgers grundlegendem Buch über die Poesie des zwanzigsten Jahrhunderts *The Truth of Poetry* (1969).[4] Auch in der zeitgenössischen deutschen Literaturtheorie wird der grundsätzliche Unterschied zwischen lyrischem Ich und Autor betont:

> Für den Leser braucht der Autor, der der reale Sprecher (im linguistischen Sinne) ist, in keiner Weise Bezugsgrösse des deiktischen Ich zu sein: Gedichte werden gelesen, ohne daß der Leser immer einen Bezug zum Autor herstellt. Am deutlichsten wird das in anonymen Gedichten, bei denen das Wort 'ich' keineswegs weniger verständlich ist als bei einem Gedicht mit bekanntem Autor. Die Lyrik teilt also mit der dichterischen Prosa die Loslösung vom Bezugsfeld des Autors, aber die Konstituierung eines fiktiven Bezugsfeldes im Hinblick auf die Personendeixis will nicht eindeutig gelingen. Der 'aktuelle Bezug', den (mit dem Linguisten E. Benveniste zu sprechen) das Wort 'ich' jeweils besitzt, weist bei der Lyrik ins Leere, weil das Gedicht im Augenblick des Verstehens den Bezug zum Augenblick der Entstehung verloren haben und trotzdem adäquat verstanden werden kann. [...] Für das Gedichtverständnis ist der Bezug auf den Autor nicht konstitutiv, sondern bleibt eine

> bloß fakultative Möglichkeit, und eben darin weist sich das Gedicht als poetisches Gebilde aus. (Spinner 1975:15-16)

Daß dieser Unterschied noch immer betont werden muß, zeigt die Hartnäckigkeit der traditionellen, aus der Romantik stammenden Auffassung vom Dichter, der sich im lyrischen Gedicht a u s s p r i c h t und daher völlig mit dem lyrischen Subjekt identisch ist.[5]

Für die Forscher, die die ganze Kommunikationsstruktur des lyrischen Gedichts untersuchen, genügt diese Zweiteilung von Autor und lyrischem Subjekt aber nicht. In einem kürzlich erschienenen Aufsatz behauptet Klaus Dieter Seemann, daß, auch wenn man die Zweiteilung berücksichtige, man meist mit einer Zweiteilung argumentiere, "die unter den Begriffen des sog. Rollengedichts und Maskengedichts noch dazu als Ausnahme von einer vermeintlich regulären Identität betrachtet wird" (1984: 534), und er wirft den Theoretikern vor, daß sie sich noch immer zu wenig des fiktionalen Charakters des lyrischen Sprechens bewußt seien.

Seemann schlägt ein Kommunikationsschema vor, um speziell den Status der Lyrik als fiktionaler Gattung zu klären. Von den Theorien polnischer und sowjetischer Strukturalisten, insbesondere Okopień-Sławińska, Jurij Levin[6] und Korman, ausgehend, entwirft er ein Schema mit fünf Kommunikationsebenen, drei innertextlichen und zwei außertextlichen. Dieses Schema unterscheidet sich nicht wesentlich von dem, das für die Analyse der Erzählliteratur benutzt wird. Zwar fehlt im Gedicht häufig die unterste Schicht, der Dialog der im Gedicht dargestellten Figuren, wenn die Figuren eben nicht anwesend sind. In der Lyrik aber, sagt Seemann, ist der Anteil erzählender oder dramatischer Gedichte beträchtlich, so daß das fünfgliedrige Schema auch auf poetische Texte angewandt werden muß.

Wichtig für die genauere Bestimmung des lyrischen Ich scheint mir in Seemanns Schema insbesondere die Abgrenzung der Kategorien lyrisches Ich, idealer Autor (beide im Text) und außertextlicher konkreter Autor. Der strukturelle Rahmen bietet

auch die Möglichkeit für die Einführung eines verstehenden, interpretierenden Lesers, der bei der Lektüre des poetischen Textes die Identität des lyrischen Ich festzustellen versucht.

Wie kommt diese Feststellung zustande? Spinner (1975:17f.) sagt hierzu:

> Darin besteht der fiktionale Charakter des lyrischen Ich: wie im Theater ein fiktiver Bühnenraum aufgebaut wird und im Roman ein eigenes fiktives Bezugssystem, so treten auch in der Lyrik die Zusammenhänge mit der realen Kommunikationssituation zurück zugunsten der poetischen Eigenstruktur. Zwar kann lyrische Aussage auf tatsächlich Geschehenes, Erlebtes zurückzuführen sein, aber dieser Bezug wird aufgehoben in der ästhetisch-fiktionalen Struktur des Gedichts, so daß die Bedeutung der Sprache sich wesentlich am Eigenzusammenhang des dichterischen Textes ausrichtet. Das Ich definiert sich durch die Aussagen, die über es im Text gemacht sind: es wird z.B. in einem Liebesgedicht als liebendes verstanden. Damit verweist die Deixis aber immer noch nicht auf eine faßbare Person: das Ich ist gleichsam das abstrakte Etwas, dem die Eigenschaften, Handlungen, Erfahrungen des Gedichts zugeschrieben sind. Man kann das lyrische Ich deswegen als L e e r d e i x i s bezeichnen; den Begriff formuliere ich in begrifflicher Anlehnung an die 'Leerstellen', von denen W. Iser im Hinblick auf die literarische Prosa spricht [...][7]

Spinners Konzeption der Leerdeixis ist kürzlich von dem holländischen Literaturkritiker Ton Naaijkens ergänzt worden. Naaijkens wirft Spinner vor, daß dieser nur "eine Strukturanalyse des lyrischen Ich macht und keine Interpretation, die besagt, *was an inhaltlicher Fülle für die Leerdeixis im Gedicht bereitgestellt ist und was vom Leser zusätzlich ergänzt und realisiert wird*" (1986:28). Spinner, so Naaijkens, geht am eigentlichen Text vorbei und realisiert nur die Struktur. Naaijkens (1986:33) sinnvoller Vorschlag ist, das lyrische Subjekt nicht "von der Interpretation abzuschließen und es zu verstehen als ein Element, das entsteht":

> Das lyrische Subjekt steht in dieser Auffassung nicht fest, sondern muß erarbeitet werden. Der Leser muß den Prozeß des sich gestaltenden Subjekts nachvollziehen, um es zu verstehen. Die sprechende Instanz ist nicht schon am Anfang, wenn es z.B. 'ich' sagt, identifiziert, sondern wird als ein sich im Text erarbeitendes Element akzeptiert.

Die Konsequenzen dieser Auffassung liegen auf der Hand: die Identität des lyrischen Ich kann nur in der Analyse und Interpretation des einzelnen Gedichts festgestellt werden. Gerade für die moderne Poesie, in der es oft kein einheitliches, eindeutig gestaltetes Subjekt gibt, ist es wichtig "jeweils, an jedem einzelnen Gedicht, nachzuweisen, wie der Dichter das Subjekt aus dem Labyrinth der Kompliziertheiten herausführt" (Naaijkens 1986:34). Auf diese Weise wird wieder eine Brücke zwischen lyrischem Ich und Autor geschlagen, wobei aber die Vielheit der Erscheinungen des lyrischen Ich, seine oft postulierte Uneinheitlichkeit entweder in einem Text oder in mehreren Texten eines Dichters - Naaijkens spricht von einem 'pluralisierten Ich' - nicht aus dem Auge verloren wird.

Die Problematik des pluralisierten Ich führt mich zu der zweiten Voraussetzung, die die Änderungen in der Wiedergabe der Wirklichkeit und des Ich des Dichters im Laufe der Entwicklung der Literatur betrifft. Ich erwähne hier kurz einige für die moderne Lyrik wesentliche Punkte. Es gibt meines Erachtens eine Zäsur zwischen der modernen Literatur, seit den französischen Symbolisten, und der Literatur früherer Jahrhunderte. Diese Zäsur tritt vor allem in der Auffassung und Wiedergabe der Wirklichkeit zutage.

In der prä-modernen Literatur wird die Wirklichkeit als ein Gegebenes betrachtet, das man entweder nachahmen kann, wie z.B. im Realismus, oder benützen, indem man ihr die Bausteine entnimmt, um eine imaginäre Dichtungswelt zusammenzusetzen, wie z.B. im Barock oder Manierismus. Die reale Welt ist aber immer einheitlich, ungebrochen. Jeweils wird auf die Wirklichkeit Bezug genommen, in den 'klassischen' Epochen mittels einer offenbaren Mimesis, in den 'nicht-klassischen' Perioden mittels einer klaren Bezogenheit der Dichtungswelt auf die reale Welt. Diese Bezogenheit zeigt sich unter anderem in der Dominanz des allegorischen Charakters der in diesen Perioden geschriebenen Literatur.

Für die moderne Literatur und insbesondere für die moder-

ne Lyrik charakteristisch ist die Zerlegung, Deformierung, Zersplitterung der Welt, die eine Dichtungswelt ergibt, die von der realen Welt getrennt ist und nicht, jedenfalls nicht eindeutig sich auf diese Welt bezieht. Diese Entwicklung wird zuerst in der Poesie und besonders in den theoretischen Schriften Baudelaires spürbar. 1859 schreibt er:

> Die Phantasie zerlegt [*décompose*] die ganze Schöpfung; nach Gesetzen, die im tiefsten Seeleninnern entspringen, sammelt und gliedert sie die [dadurch entstandenen] Teile und erzeugt daraus eine neue Welt. (Zitiert nach Friedrich 1967:55).

Hugo Friedrich kommentiert:

> Das ist - obschon in Theorien seit dem 16. Jahrhundert vorgebildet - ein Fundamentalsatz der modernen Ästhetik. [...] Was als 'neue Welt' aus solcher Zerstörung hervorgeht, kann nicht mehr eine real geordnete Welt sein. Es ist ein irreales Gebilde, das nicht mehr kontrolliert werden will nach normalen Realordnungen. (1967:55-56)

Das "Wegstreben aus der beengten Wirklichkeit" und die "extreme Machtausweitung der Phantasie" (Friedrich 1967:56;57), die die Zerstörung der Welt bedingt, hat auch seine Konsequenzen für die Darstellung des lyrischen Ich im poetischen Text. Das Verschwinden der idealistischen Vorstellung einer realen Welt verläuft parallel mit dem Verschwinden der Vorstellung eines selbstgewissen, einheitlichen Subjekts. Ansätze zu der Auffassung des Selbst als etwas Undefiniertem und Unstabilem findet man im 19. Jahrhundert vor allem in der Philosophie Nietzsches:

> Die Annahme des *einen Subjekts* ist vielleicht nicht notwendig; vielleicht ist es ebensogut erlaubt, eine Vielheit von Subjekten anzunehmen, deren Zusammenspiel und Kampf unserem Denken und überhaupt unserem Bewußtsein zugrunde liegt. (Nietzsche 1980: VI,473)

Zweifel an der Beständigkeit und an den Grenzen des Ichs wird ein generelles Merkmal der modernen Lyrik. Bücher über moderne Poesie wimmeln gerade von Wörtern wie Desorientierung, Enthumanisierung, Identitätsverlust, vervielfachte Persönlichkeit usw. Diese ontologische Unsicherheit wird in vielen Gedichten thematisiert, in anderen zeigt sie sich als charakte-

ristisch für das lyrische Ich. Auch gibt es Versuche, die verlorengegangene oder verloren gewähnte Identität im Entwurf eines nach Möglichkeit einheitlichen lyrischen Ich wiederherzustellen. Jedes Gedicht hat seine eigene, konkrete Lösung für die in das lyrische Ich projizierte Problematik des Subjekts. Die Analyse mehrerer Gedichte eines Dichters kann mehr oder weniger beständige Muster dieser Lösung ergeben.

Für die Analyse des lyrischen Ich in der Poesie Velimir Chlebnikovs möchte ich einige Gedichte untersuchen, in denen das Ich eine bestimmte Ausprägung erfährt. In einem früheren Aufsatz (Weststeijn 1986) habe ich darauf hingewiesen, daß das lyrische Ich in Chlebnikovs Werk außerordentlich vielgestaltig ist. Es gibt Gedichte, in denen das lyrische Ich als Aussagesubjekt fast identisch mit dem Autor zu sein scheint. Es gibt aber auch eine Menge verschiedenartiger *personae* und Darstellungen des lyrischen Ich, die kaum mit der Vorstellung des realen Autors in Übereinstimmung zu bringen sind. Manchmal wird das Ich als ein fast übermenschliches Wesen dargestellt, das in seinen Handlungen und Fähigkeiten eine mythische Dimension erhält. Gerade diese Gedichte will ich etwas genauer betrachten. Ich gehe dabei aus von dem Gedicht *Edinaja kniga* (III:68-69)[8], das im Jahre 1920 geschrieben und einmal als selbständiges Gedicht, ein andermal, wie das so oft bei Chlebnikov der Fall ist, als Teil eines größeren Ganzen (V:24-25; 341) veröffentlicht wurde.

Я видел, что черные Веды,
Коран и Евангелие,
И в шелковых досках.
Книги монголов
Из праха степей,
Из кизяка благовонного,
Как это делают
Калмычки зарей,
Сложили костер
И сами легли на него -
Белые вдовы в облако дыма скрывались,
Чтобы ускорить приход
Книги единой,
Чьи страницы - большие моря,
Что трепещут крылами бабочки синей,
А шелковинка-закладка,

Где остановился взором читатель, -
Реки великие синим потоком:
Волга, где Разина ночью поют,
Желтый Нил, где молятся солнцу,
Янцекиянг, где жижа густая людей,
И ты, Миссисипи, где янки
Носят штанами звездное небо,
В звездное небо окутали ноги.
И Ганг, где темные люди - деревья ума,
И Дунай, где в белом белые люди
В белых рубахах стоят над водой,
И Замбези, где люди черней сапога,
И бурная Обь, где бога секут
И ставят в угол глазами
Во время еды чего-нибудь жирного,
И Темза, где серая скука.
Род человечества - книги читатель,
А на обложке - надпись творца,
Имя мое - письмена голубые.
Да, ты небрежно читаешь.
Больше внимания!
Слишком рассеян и смотришь лентяем,
Точно уроки закона божия.
Эти горные цепи и большие моря,
Эту единую книгу
Скоро ты, скоро прочтешь!
В этих страницах прыгает кит
И орел, огибая страницу угла,
Садится на волны морские, груди морей,
Чтоб отдохнуть на постели орлана.

In diesem Gedicht tritt uns der alte Topos vom Buch der Welt oder vom Buch der Natur entgegen. Die Metapher entstammt dem lateinischen Mittelalter und ist vor allem in der Literatur der Renaissance angewandt worden. Die Vorstellung von der Welt als Buch wird in diesen Perioden besonders im religiösen Sinne aufgefaßt. Die Schöpfung ist ein Buch Gottes. Neben der Bibel als *codex scriptus* besteht die Natur als *codex vivus*. In beiden Büchern spricht Gott zu uns als Lehrer der Wahrheit. Oder, wie Sir Thomas Browne in seiner *Religio Medici* (1643,I, Kap. 15) sagt:

> So gibt es denn *zwei Bücher*, aus denen ich meine Theologie nehme; neben dem von Gott geschriebenen ein anderes seiner Dienerin Natura, jenes allgemeine und öffentliche Manuskript, das unter aller Augen ausgebreitet liegt. (Zitiert nach Curtius 1963:327)

Die Auffassung, daß die Welt lesbar ist und daß Gott die

Welt geschaffen hat als ein System bedeutungsvoller Zeichen, hat sich in der europäischen Kultur in zahlreichen allegorischen Interpretationen der Erscheinungen der Welt bewährt. Man kann in diesem Zusammenhang z.B. an die Emblemata-Bücher des 17. und 18. Jahrhunderts denken, in denen alles Sinnliche als ein Bild höherer Wahrheit betrachtet wird.

Die Rehabilitierung der Welt-Buch-Metapher in Chlebnikovs Gedicht *Edinaja kniga* hat mit einer allegorischen Interpretation der Welt nichts zu tun. Die aufgeführten Elemente der Welt, die großen Ströme, sind hier nicht als Symbole beabsichtigt, die ihre je eigene Bedeutung haben. Es handelt sich hier um die metaphorische Gleichsetzung von Buch und Welt, eine Gleichsetzung, die in der Darstellung der Elemente der Welt als der Seiten des Buches weitergeführt wird.[9]

Noch bedeutsamer als diese "Entsymbolisierung" scheint mir die völlig andere Perspektive zu sein, aus der die Welt-Buch-Metapher vorgeführt wird. Üblich war, daß der Sprecher oder das in den Text eingeführte Ich als der L e s e r des Buches der Welt identifiziert werden konnte oder daß jedenfalls das Buch der Welt vom Standpunkt eines Lesers aus betrachtet wurde.

In Chlebnikovs Gedicht geht etwas ganz anderes vor. Schon in der ersten Zeile des Gedichts wird das Ich eingeführt, und zwar in der für Chlebnikov fast charakteristischen Anfangsformel *Ja videl*. Das Ich ist in dieser Formel noch nicht identifiziert. Es ist, wie wir schon festgestellt haben, ein 'leeres' Subjekt, das nur allmählich im Laufe des Textes eine bestimmte Identität erhält. Dasjenige, was das Ich sieht, sagt zugleich etwas Näheres über das Ich selbst aus. Es sieht die heiligen Bücher der Religionen der Welt einen Scheiterhaufen errichten und sich darauflegen. Dieses Traumgesicht, das Religion und eine eschatologische Vorstellung miteinander verbindet, macht das Ich zu einem Seher. Die Assoziation mit den Offenbarungen des Propheten Johannes, in denen die Formel *I videl ja* ständig wiederholt wird und in denen das Buch, d.h. das Buch mit den sieben Siegeln eine wichtige Rolle spielt, liegt auf der Hand.

Die Bücher der Religionen machen aus sich selbst Platz für

das eine Buch, das Buch mit den Seiten, die größer sind als das Meer: das Buch der Welt, das beschrieben wird mittels einer Enumeration der (acht) großen Ströme der Welt. In dem Text des Gedichts werden auch die Leser dieses Buches introduziert: das ganze Menschengeschlecht. Den Lesern wird zugesprochen, sie seien nachlässig, nicht achtsam, und ihnen wird geraten, näher hinzusehen, damit sie bald das eine Buch lesen können. Unter den angeredeten Lesern ist nicht der Sprecher selbst, das Ich des Gedichts. Er gehört nicht zu den Lesern, sondern er ist der *tvorec*, der Autor des Buches, dessen Name in blauen Lettern auf dem Umschlag des Buchs geschrieben ist. Die Doppelbedeutung des russischen Wortes *tvorec* kommt hier ausgezeichnet zur Geltung. Das Ich ist der Autor des Buches, d.h. des Buches der Welt, und daher zugleich der Schöpfer der Welt. Die Vorstellung des Ich als eines der Auserwählten oder vielleicht des einzigen, der das Buch des Universums lesen kann, weil es die Sprache, in der es geschrieben ist, erlernt hat, macht hier Platz für eine noch bedeutendere Position des Ich: es ist ein Schöpfer, und in seiner schöpferischen Tätigkeit ist es gottähnlich ('auctor mundi').

In seinem Aufsatz *Das Buch als Symbol des Kosmos* behauptet D. Čiževskij (1956:111) im Zusammenhang mit diesem Gedicht Chlebnikovs: der frühere 'Topos der Bescheidenheit' sei "bei den sich als Propheten einer neuen Dichtung und einer neuen Zeit empfindenden Futuristen durch typische Unbescheidenheit, ja fast Grössenwahn ersetzt". In den Wörtern *Unbescheidenheit*, *Größenwahn* spürt man gerade, wie unrichtig es ist, den Autor mit dem lyrischen Ich gleichzusetzen. Zwar kann man sagen, daß das lyrische Ich in mehreren Gedichten Chlebnikovs von den Merkmalen *Prophet* und *Gottähnlichkeit* charakterisiert wird, aber die von Čiževskij genannten Wörter sind kaum mit dem Dichter Chlebnikov zu verbinden. Die 'Größe' des lyrischen Ich hat in der Poesie Chlebnikovs eine ganz andere Funktion als die tatsächlich prahlerischen Äusserungen des Ego-Futuristen Severjanin, z.B. in seiner berüchtigten Verszeile *Ja genij Igor Severjanin* . Chlebnikov treibt kein Spiel mit der 'Vergrößerung' des lyrischen Ich, noch ist es bloße Prahlerei. Die Mythisierung des Ich ist immer ganz ernst-

haft gemeint und spielt eine wesentliche Rolle in der Darstellung seiner poetischen Welt.

Die 'Größe' des lyrischen Ich manifestiert sich in Chlebnikovs Poesie auf verschiedene Weise. Manchmal behauptet das Ich von sich selbst, daß es eine berühmte oder bedeutende Person sei:

> Так зыбит, снует молва
> С нею славен, славен я! (II,264)
>
> К зеркалу подошел
> Я велик. Не во всякую дверь прохожу (V,111)

Diese direkten Äußerungen sind aber ziemlich selten. Gewöhnlich wird die Größe des lyrischen Ich mit dessen Tätigkeiten verbunden: das Ich wird in der anspruchsvollen Rolle eines Lehrers, Sehers oder Propheten vorgeführt. Manchmal verläßt es sogar die menschliche Ebene und wird zu einer Gottheit.

Ein bedeutender Zug des lyrischen Ich in vielen Gedichten Chlebnikovs ist seine Fähigkeit, die Zahlen zu lesen und auf Grund der den Zahlen entnommenen Kenntnisse die Zeit zu verstehen.

> Я всматриваюсь в Вас, о числа
> [...]
> Вы позволяете понимать века (II,98)
>
> Невольно числа я слагал
> Как бы возвратясь ко дням творенья (II,77)
>
> Познал я числа
> Узнал я жизнь (II,280)
>
> Я помню веков поединки
> Их лик за сеткою из синих чисел (V,103)

Diese pythagoräische Fähigkeit des lyrischen Ich ist auf Chlebnikovs ständige Bemühungen zurückzuführen, die Gesetze der Zeit zu berechnen. Ende 1915 wurde er dafür von Osip Brik zum *Korol' vremeni*, zum "König der Zeit", ernannt (V,333), ein Titel, auf den Chlebnikov sehr stolz war und den er seitdem auch in seinen Werken verwendet hat (II,246; V,130). Man kann sagen, daß hier ein bestimmter Zusammenhang zwischen Autor und lyrischem Ich besteht, aber nur in dem Sinne, daß ein autobiographisches Element in das lyrische Ich projiziert ist. Dasselbe Motiv kommt

auch vor, wenn die sprechende Instanz nicht ein unbestimmtes Ich, sondern eine deutlicher bestimmte Figur ist wie in dem Gedicht *Vlom vselennoj*. Der erste Teil dieses Gedichts ist ein Gespräch zwischen zwei Personen: Syn-Učenik und Štaršij-Učitel'. Der Sohn sagt unter anderem:

На крыльях поднят как орел, я видел
сразу, что было и что будет,
Пружины троек видел я и двоек
В железном чучеле миров,
Упругий говор чисел.
И стало ясно мне
Что будет позже. (III,95)

Die Fähigkeit des Ich, die Vergangenheit und die Zukunft zu kennen, macht es dazu geeignet, als Führer oder Retter der Menschheit aufzutreten.

Я победил: теперь вести
Народы серые я буду. (NP,144)

Колокол Воли
Руку свою подымаю
Сказать про опасность.
Далекий и бледный
Мною указан вам путь. (III,311)

Еще раз, еще раз
Я для вас
Звезда. (III,314)

Die Darstellung des lyrischen Ich als eines Propheten wird bisweilen eng verbunden mit biographischem Material, z.B. in dem langen Gedicht *Truba Gul'-mully*, das auf Chlebnikovs Reise nach Persien im Jahre 1921 zurückgeht. Die Perser betrachteten den langhaarigen russischen Dichter als einen Heiligen und nannten ihn *Gul'-mulla*, "Priester der Blumen". Diese Ereignisse werden im Gedicht erzählt, und fast entsteht der Eindruck, daß das Gedicht ganz autobiographisch sei[10]. Zugleich aber bekommen wir eine ganz andere Vorstellung von dem Ich: es ist nicht nur jemand, der von den Persern als ein Priester betrachtet wird und *Gul'-mulla* genannt wird, sondern auch jemand, der ein Priester i s t, ein höheres Wesen, das von den persischen Propheten als solches anerkannt wird.

Ок! Ок!
Это пророки
Сбежались
С гор
Встречать
Чадо Хлебникова:
- Наш! - сказали священники гор,
- Наш! - запели цветы. (I,233)

Die Darstellung des Ich als eines Priesters oder Propheten geschieht häufig mittels einer mit Namen genannten Figur (*persona*). Obwohl diese Gedichte sich typologisch unterscheiden von denen, in denen ein undefiniertes Ich als sprechende Instanz auftritt, ist dieser Unterschied nicht von wesentlicher Bedeutung. Der Name macht es möglich, das Ich genauer zu identifizieren; wenn eine *persona* als sprechende Instanz introduziert wird, ist die Distanz zwischen Autor und lyrischem Ich darum nicht notwendigerweise größer.

Die Mythisierung des lyrischen Ich geht noch weiter, wenn aus dem Gedicht hervorgeht, daß das Ich sich auf der Ebene der Götter befindet, über göttliche Kräfte verfügt oder mindestens in völliger Gleichheit mit den Göttern verkehrt.

Я господу ночей готов сказать:
"Братишка!",
И Млечный Путь
Погладить по головке.
Былое как прочитанная книжка (III,39)

Перун, ну, дай мне молоток (NP,162)

Меня проносят на слоновых
[...]
Меня все любят - Вишну новый
[...]
А я, Бодисатва на белом слоне (NP,259)

Тот век, те дни богаты были,
И на земле лишь бури жили.
И в этот миг я кинулся с копьем,
Темный, смуглый,
Серебряным шумя крылом,
Главы кудрями круглый.
[...]
Своим серебряным крылом
Я бурю резал, как мечом.
И в этот миг, когда я солнце кромкое убил
И брызнула на землю кровь,

Мне кто-то шептал, что я любил,
Что то была земная первая любовь. (NP,257-258)

Bisweilen verläßt das Ich auch diese Ebene und wird eine Figur, der sogar die Götter Ehre erweisen. Sie beugen sich vor ihm als vor dem einzigen Gott, dem Schöpfer des Himmels und der Erde.

А боги, что вруны для глаз,
Толпились ночью тополями,
[...]
Вдруг ногомольно пали ниц
И руку целовали мне, крича:
"Бери, возьми нас для бича [...]
(II,239; vgl. NP,257 f.)

Auffallend sind die zahlreichen Gedichte, in denen Chlebnikov ein weibliches lyrisches Ich einführt, meistens eine Göttin (*Jaboginja*). Diese 'Androgynisierung' des Ich zeigt die große und bewußte Distanz zwischen empirischem und poetischem Ich.

Eine spezifische Form der Mythisierung des lyrischen Ich in der Poesie Chlebnikovs ist die Gleichsetzung des Ich mit einem Element der Natur. Es gibt Gedichte, in denen das Ich als ein Freund oder Kenner der Natur identifiziert werden kann, aber auch viele Gedichte, in denen das sprechende Ich als ein Element der Natur erscheint.

Я, волосатый реками...
Смотрите! Дунай течет у меня по плечам
И - вихорь своевольный - порогами синеет Днепр.
Это Волга упала мне на руки,
И гребень в руке - забором гор
Чешет волосы.
А этот волос длинный,-
Беру его пальцами,-
Амур, где японка молится небу,
Руки сложив во время грозы. (V,25)

Bemerkenswert ist, daß dieses Gedicht als Teil der Äußerungen der Figur Zangezi erschienen ist und folglich als Teil des Gedichts *Zangezi*, aber auch als Teil eines anderen Gedichts, *Azy i Uzy* (das anfängt mit "Das eine Buch"), in dem der Name Zangezi nicht genannt wird. Im ersten Fall ist die Identität des lyrischen Ich deutlich: der Sprecher ist Zangezi; im zweiten Falle aber kann man das Ich nicht so einfach identifizieren. Ist der Sprecher eine Person, die sich selbst metaphorisch beschreibt,

oder die personifizierte Erde? Die metaphorische Gleichsetzung von Person und Element des Kosmos ermöglicht hier jedenfalls eine Wahl.

Das Gedicht oder Gedichtfragment *Ja, volosatyj rekami* mit der Analogie von Person und Erde erweist sich als fast programmatisch für die Poetik Chlebnikovs. Man hat darauf hingewiesen, daß Übereinstimmungen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos bei Chlebnikov vielfach anzutreffen sind[11]. Die Analogie von Mikro- und Makrokosmos findet sich auch in der allegorischen Naturauffassung der Barockzeit, in der alles miteinander in Beziehung gebracht wurde. In der Literatur des Barock aber bleiben die verschiedenen Bereiche voneinander getrennt. In Chlebnikovs Poesie - und das scheint mir etwas ganz Charakteristisches - sind die Bereiche miteinander verschmolzen. Das Ich i s t die Erde, die Erde i s t ich. Die allegorische Beziehung ist nicht nur durch eine metaphorische ersetzt, sondern durch eine absolute Identität. In dieser Situation, so könnte man sagen, verliert das Subjekt seine eigene Identität, zugleich aber gewinnt es zahlreiche andere Identitäten. Die Vielheit der lyrischen Subjekte in der Poesie Chlebnikovs kann insbesondere erklärt werden aus der Vorstellung des Dichters von der Welt als einer Einheit. Der "Chlebnikoved" Duganov hat Chlebnikovs Werk wie folgt charakterisiert: "Das ästhetische Objekt ist immer ein und dasselbe - es ist die ganze Welt in ihrer ganzen prinzipiellen Fülle und Einheit". Chlebnikov ist wie andere Dichter der Avantgarde bestrebt, ein totales Bild der Welt, des Universums zu entwerfen. Ein wichtiges Mittel, das er für diese Modellierung des Weltganzen anwendet, ist die Mythisierung des lyrischen Ich. Es ist gerade die Gleichsetzung von Ich, Natur, Welt, Prophet und Gott, die die prinzipielle Einheit des Universums zustande bringt.

A N M E R K U N G E N

[1] Beide Ausdrücke werden benutzt für das Ich als Sprecher wie auch für das Ich als Person. Ich gebrauche sie hier ebenfalls ohne Unterschied, als Synonyme. Es ist vielleicht aber zweckmäßig, die beiden Funktionen des Ich auch terminologisch zu bestimmen.

[2] Ich verweise hier nur auf einige der bekanntesten Arbeiten auf diesem Gebiet: Booth 1961; Schmid 1973; Genette 1972.

[3] Mehrere Dichter der Moderne haben sich auch mit Dramen beschäftigt, in der russischen Literatur zum Beispiel Majakovskij, Chlebnikov, Charms. In der (späteren) Poesie Pasternaks tritt das lyrische Ich oft als Schauspieler auf.

[4] Vgl. auch Chatman 1968:26-37; Wright 1960.

[5] "Zur epischen Poesie führt das Bedürfnis, die Sache zu hören, die sich für sich als eine objektiv in sich abgeschlossene Totalität dem Subjekt gegenüber entfaltet; in der Lyrik dagegen befriedigt sich das umgekehrte Bedürfnis, s i c h auszusprechen und das Gemüt in der Äußerung seiner selbst zu vernehmen" (Hegel o.J.:471).

[6] Levin gibt eine genaue Analyse der Kategorien des Senders und des Adressaten im Gedichttext.

[7] Vgl. auch Culler 1975:164 ff.

[8] Die römischen Ziffern beziehen sich auf das *Sobranie proizvedenij*, Leningrad 1928-1933, *NP* bezeichnet die *Neizdannye proizvedenija*, Moskva 1940.

[9] Chlebnikovs Welt-Buch-Motivik ist erschöpfend untersucht in Hansen-Löve 1985. Der Autor sieht in der poetischen Welt Chlebnikovs "ein relatives Gleichgewicht zwischen den Paradigmata Welt-Text und Text-Welt". 'Sprache' und 'Welt', 'Zeichen' und 'Realia' durchdringen einander wechselseitig und stellen zwei Erscheinungsweisen eines Ganzen dar (1985:27). Vgl. auch Döring-Smirnov und Smirnov 1986:20 ff. Eine umfassende kulturell-historische Darstellung der Welt-Buch-Metaphorik bietet Blumenberg 1981.

[10] Bemerkenswert ist der Gebrauch des Namens *Chlebnikov* im poetischen Text des Dichters, ein Verfahren, das Chlebnikov oft verwendet. Diese Einführung des Eigennamens geschieht ganz 'objektiv' und hat nie einen komischen oder lächerlichen Effekt. Sie ist charakteristisch für die Distanz zwischen seiner eigenen Persönlichkeit und dem in das Werk projizierten 'Ich'.

[11] Vgl. dazu Holthusen 1981:39 f.; Duganov 1976:429; Weststeijn 1983:204 ff.

L I T E R A T U R

BENN, Gottfried
1951 Probleme der Lyrik, Wiesbaden.

BLUMENBERG, Hans
1981 Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M.

BOOTH, Wayne C.
1961 The Rhetoric of Fiction, Chicago and London.

CHATMAN, Seymour
1968 An Introduction to the Language of Poetry, Boston.

CHLEBNIKOV, Velimir
1928-33 Sobranie proizvedenij I-V, (Nachdruck: Sobranie sočinenij I-III, München 1968-72).
1940 Neizdannye proizvedenija, Moskva.

ČIŽEVSKIJ, Dmitrij
1956 Das Buch als Symbol des Kosmos. - In: D.Č., Aus zwei Welten, 's-Gravenhage, S. 112-175.

CULLER, Jonathan
1975 Structuralist Poetics, London.

CURTIUS, E.R.
1963 Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern und München.

DÖRING-SMIRNOV, Johanna Renate/Igor' P. SMIRNOV
1986 Der Futurismus Chlebnikovs. - In: J. Holthusen u.a. (Hgg.), Chlebnikov 1885-1985, München, S. 9-29.

DUGANOV, R.V.
1976 Problema ėpičeskogo v ėstetike i poėtike Chlebnikova. - In: Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka, Bd. 35, Nr. 5, S. 426-439.

ELIOT, T.S.
1971 The Three Voices of Poetry. - In: T.S. E., On Poetry and Poets, London, S. 89-102.

FRIEDRICH, Hugo
1967 Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg.

GENETTE, Gérard
1972 Discours du récit. - In: G. G., Figures III, Paris, S. 65-282.

HAMBURGER, Käte
1957 Die Logik der Dichtung, Stuttgart.

HAMBURGER, Michael
1969 The Truth of Poetry, London.

HANSEN-LÖVE, Aage A.
1985 Die Entfaltung des "Welt-Text"-Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs. - In: N.A. Nilsson (Hg.), Velimir

Chlebnikov. A Stockholm Symposium, Stockholm, S. 27-87.

HEGEL, G.W.F.
o.J. Ästhetik, hg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt a.M. [1842].

HOLTHUSEN, Johannes
1981 Die Sphäre der Metaphern in "Derevo". - In: Russian Literature IX-I, S. 23-46.

LEHNERT, Herbert
1966 Struktur und Sprachmagie, Stuttgart.

LEVIN, Ju.I.
1973 Lirika s kommunikativnoj točki zrenija. - In: J. van der Eng/M. Grygar (Hgg.), Structure of Texts and Semiotics of Culture, The Hague/Paris, S. 177-195.

NAAIJKENS, Ton
1986 Lyrik und Subjekt [Diss.], Utrecht.

NIETZSCHE, Friedrich
1980 Werke in sechs Bänden, München/Wien.

SCHMID, Wolf
1973 Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs, München (Nachdruck: Amsterdam 1986).

SEEMANN, Klaus Dieter
1984 Die Kommunikationsstruktur im lyrischen Gedicht. - In: J.R. Döring-Smirnov/P. Rehder/W. Schmid (Hgg.), Text, Symbol, Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag, München, S. 533-554.

SPINNER, Kaspar
1975 Zur Struktur des lyrischen Ich, Frankfurt a.M.

SUSMAN, Margarete
1910 Das Wesen der modernen deutschen Lyrik, Stuttgart.

WESTSTEIJN, Willem G.
1983 Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism, Amsterdam.
1986 The Role of the "I" in Chlebnikov's Poetry (On the Typology of the Lyrical Subject). - In: W.G. Weststeijn (Hg.), Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality, Amsterdam, S. 217-242.

WRIGHT, G.T.
1960 The Poet in the Poem. The Personae of Eliot, Yeats and Pound, Berkeley and Los Angeles.

Aleksandar FLAKER (Zagreb)

DIE STRASSE: EIN NEUER MYTHOS DER AVANTGARDE

Majakovskij, Chlebnikov, Krleža

> Als die alten Griechen glaubten, daß die Sonne ein lebendes Wesen einer bestimmten Art sei, nämlich der Gott Helios, der auf seinem feurigen Zweispänner im Osten aufsteigt, im Zenit herrscht, im Westen hinabsteigt und in der Nacht seine Rundfahrt unter der Erde vollendet, um am folgenden Tag von neuem im Osten zu erscheinen, da war das keine Allegorie mehr, keine Metapher und auch nicht einfach ein Symbol, sondern das, was wir jetzt mit einem eigenen Terminus bezeichnen müssen, eben der M y t h o s. So wird das, was in die Allegorie, in die Metapher und das Symbol als phänomenal gegebenes Bild eingeht, im Mythos als im buchstäblichen Sinne des Wortes existierende oder vom menschlichen Subjekt völlig unabhängige, objektiv gegebene Substantialität behandelt.[1]

Innerhalb des Prozesses, der von der Moderne zur Avantgarde führte, erhielten die urbanen Räume immer mehr eine mythische Bedeutung: die Stadt und die Straße als Räume der städtischen B e w e g u n g wurden von ihrer teleologischen Bedeutung befreit (die Stadt als Wohnung, die Straße als Verkehrsader) und bekamen Merkmale einer vom Menschen unabhängigen "objektiv gegebenen Substantialität". Die Stadt und die Dynamik ihrer Bewegung boten den europäischen Literaturen immer mehr Motive an,

doch seit der Moderne hat der Balzacsche Ankömmling aus der Provinz nicht mehr die städtischen sozialen Räume erobert, sondern der Mensch unterlag der Stadt als einem Ungeheuer der Neuzeit, wobei die Straße als Trägerin der Bewegung eine besondere Bedeutung erhielt: eine zerstörerische und katastrophische, und zugleich verband sich mit ihr darum auch die Eschatologie - die Erwartung von Wandlungen bis hin zu revolutionären.

In der russischen Literatur begann die Mythologisierung frühzeitig mit einer Novelle, die dem "allmächtigen Nevskij-Prospekt" gewidmet war (*Nevskij prospekt*, 1835)[2], einer unzuverlässigen Straße, denn sie "lügt zu jeder Zeit", am meisten aber in der Nacht, "wenn sich die ganze Stadt in Donner und Blitz verwandelt und sich Myriaden von Kutschen von den Brücken herabwälzen [...] und wenn der Dämon selbst die Laternen nur darum anzündet, daß er alles in einem unwirklichen Anblick zeigt"[3]. Von Gogol' gelangte die Mythologisierung der Petersburger Straßen über Dostoevskij zu Andrej Belyj[4], der die Idee von der Unwirklichkeit der Stadt zur Grundlage eines Romans machte, der - eben dank der Anhebung des Konkret-Historischen auf die Ebene des Mythischen - "höchst aktuelle, weltweite Bedeutung"[5] erlangte. Dieser Roman über die "unwirkliche" Stadt beginnt wiederum mit einer Hinwendung zu seiner wichtigsten S c h l a g a d e r (A r t e r i e)[6], mit Ironie gegenüber der Teleologie des Nevskij Prospekt als "Raum für die Zirkulation des Publikums" und gegenüber seinem "geradlinigen" (*prjamolinejnyj*) Charakter[7], der Achse einer geometrisierten Stadt, im Grunde aber einer endlosen Reihe von fünfstöckigen Häusern "ohne Anfang und ohne Ende"[8], die darum nicht der Wirklichkeit angehört:

> Есть бесконечность в бесконечности бегущих проспектов с бесконечностью в бесконечность бегущих пересекающихся теней. Весь Петербург - бесконечность проспекта, возведенного в энную степень.[9]
>
> Es ist eine Endlosigkeit in der Endlosigkeit der eilenden Prospekte mit der Endlosigkeit der in die Endlosigkeit eilenden, sich überschneidenden Schatten. Das ganze Petersburg ist die Endlosigkeit eines in die n-te Potenz erhobenen Prospekts.

Während in der russischen Tradition die Mythologisierung der Stadt und der Straße in ihren Anfängen bei Gogol' zu suchen ist, kamen Einflüsse von außen zweifellos von Verhaerens *Les Villes Tentaculaires* (1895), die als Modell für Brjusovs städtischen dichterischen Zyklus mit apokalyptischen Motiven diente (*Kon' bled* ["Das fahl Pferd"], 1903-1904)[10] - mit einer Hymne an die Stadt und die "Straßenschluchten" mit ihren "Freuden" der Unzucht und der Bewegung, aber auch der "rebellischen Stimme" der städtischen Masse, die "im Wahnwitz berauschter Fröhlichkeit / alles Vergangene im Staub zertritt" und dabei zugleich den "Weg in künftige Jahrhunderte" bahnt! (*Slava tolpe* ["Lob der Masse"], 1904). Den Mythos der Straße als Ausgangspunkt von Bewegung und Laster, Treffpunkt der Masse, aber auch der Revolte entwickelt in vollem Ausmaß jedoch erst Majakovskij, ebenfalls nicht ohne Verhaerens Namen (auf die Nachricht von seinem Tod hin) zu erwähnen:

> Сегодня на Верхарна обиделись небеса.
> (*Mrak*, 1916)[11]
>
> Heute hat Verhaeren den Himmel gekränkt.

Um 1912, als Motive der Straße in den Erstlingswerken von Majakovskij erschienen, hatte sich die Straße als Motiv bereits in der avantgardistischen Malerei eingebürgert, der als "einheimische" Modelle Ikonen, volkstümliche Bilder, aber auch Firmenschilder und Inschriften auf den Straßen dienten. Larionovs auf eine dynamische koloristische Abstraktion reduzierte Straße auf dem Gemälde *Straßenlaternen* erschien schon 1910[12]; seine Orientierung bestätigte der Maler in dem Manifest *Počemu my raskrašivaemsja. Manifest futuristov* ("Warum malen wir uns an?", 1913):

> Der besessenen Stadt mit ihren Bogenlampen, den von Körpern besprühten Straßen, den zusammengedrängten Häusern haben wir keine Vergangenheit gebracht: unerwartete Blüten sind im Gewächshaus aufgeblüht und begeistern uns.[13]

In der russischen Kunst und Literatur ist so die Ästhetik der Straße erschienen, deren wahrer Träger Majakovskij wurde. Obgleich der Schöpfer "kubo-futuristischer" verbaler Texte die mythopoetische Sicht der Straße, wie sie für den Symbolisten

Brjusov bedeutsam war, aufgab, entwickelte er in seinen Texten der Jahre 1912 bis 1917 im Grunde einen neuen Mythos der Straße.

In Majakovskijs Texten erscheint die Straße in erster Linie als Subjekt einer ästhetischen Umwertung, die ihren Ausgangspunkt in wahrhaft "kubistischen" Formen hat, in einer unnatürlichen, vor allem (schon seit *Noč'* ["Die Nacht"],1912) nächtlichen Chromatik, in plötzlichen, rascher Bewegung zugeschriebenen Verschiebungen, die auch die Relativität der Bewegung einschließen:

Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая,
скрыт циферблатами башни.
(*Iz ulicy v ulicu*, 1913, 38)

Der Zauberer / zieht die Schienen / aus dem Rachen der Straßenbahn, / verborgen hinter den Zifferblättern des Turms.

Ein wichtiges Verfahren ist vor allem die Verwendung von verbalen Elementen in der Ikonographie der Straße, was auch für die (nicht nur russische) avantgardistische Malerei von Bedeutung ist. Majakovskij wendet sich auf diese Weise häufig Inschriften, Firmenschildern und Werbetexten auf den Straßen zu - unter denen dem zeitgenössischen Leser die Werbung für den Van-Houten-Kakao in die Augen fällt, die dem zum Tode Verurteilten im Poem *Oblako v štanach* ("Wolke in Hosen", 1914-15) zugeschrieben wird, oder für Maggi (*Vyveskam* ["An die Firmenschilder"], 1913), die schon im Titel eines Textes des Polen Jankowski mit seiner Aussage, daß er "die Sprache der Schilder versteht", nur ein Jahr später erscheint (*"Maggi". Rapsod*).[14]

Obgleich für Majakovskij die Straße der Ausgangspunkt für die Ikonizität einer Poesie ist, in der Straßenbahnen fahren (die in Petersburg 1910 erschienen) und Autos sausen, so ist sie dies dennoch nicht im Bereich der Klänge (vgl. die Onomatopoetik Marinettis!), wenn wir von der Nachahmung ihrer dissonanten Geräusche abstrahieren (Alliterationsreihen im Text *Šumiki, šumy i šumiščі* ["Geräuschchen, Geräusche, Gedröhne"], der Nachahmung des Lärms in *Uličnoe* ["Straßengedicht", 1913]). Im

Unterschied zu Blok, der in seinem Poem *Dvenadcat'* ("Die Zwölf", 1918) nicht nur die Ikonographie und die Rhythmen der Straße, sondern auch ihre Sprache einfing, betont Majakovskij die zweifache Richtung in der Beziehung Straße - Dichter: auf der einen Seite führt er den lexikalischen Turpismus der "Straße" in den Orbit des ästhetischen Wertes ein, auf der anderen Seite stellt er jedoch schon damals die Frage nach einer Ästhetisierung des außerästhetischen Raums auch auf der Ebene der Sprache. Die Sprache der Straße muß erst g e s c h a f f e n werden; so ist auch das bekannte Zitat aus der *Wolke in Hosen* zu verstehen:

> [...]
> улица корчится безъязыкая
> ей нечем кричать и разговаривать.
> (181)

> [...] / krümmt sich die Straße - unausgesprochen: / sie hat keine Zunge zum Reden, zum Schreien.[15]

Die Revolution versteht Majakovskij als eine Gelegenheit für die Ästhetisierung der Straße, ikonisch und verbal: ein pragmatischer Beweis dafür sind seine Plakate!

Schon bei Belyj erscheint der Mensch in der Funktion der Straße:

> Мокрый, скользкий проспект пересекся мокрым проспектом под прямым, девяностоградусным углом; в точке пересечения линий стал городовой... (*Peterburg*, 21).
>
> Der nasse, schlüpfrige Prospekt schnitt einen anderen nassen Prospekt in einem rechten Winkel von neunzig Grad; im Schnittpunkt der Linien stand ein Polizist...

Zur gleichen Zeit (der erste Teil des Romans wurde 1913 veröffentlicht) vergleicht Majakovskijs lyrisches Subjekt seine Seele mit dem ausgefahrenen Pflaster und weint,

> что перекрестком
> распяты
> городовые
> (*Ja*, 1913, 45)

> weil durch die Kreuzung / Polizisten / gekreuzigt sind

Das Mythem der Kreuzigung erscheint so als Funktion geometrischer Regelmäßigkeit, um sich dann in der Identifikation des

lyrischen Subjekts mit dem Propheten von Golgatha zu realisieren.[16]

Auch das lyrische Subjekt selbst ist nicht nur ein Sprecher der Straße, sondern mit ihr funktional verbunden. Es ist ein Fußgänger - ein Dichter eines "unverdauten Schreis" (*A vse taki* ["Und trotzdem"], 1914, 62), "auf den Stufen der Zeilen" erhebt er sich aufsteigend über dem "Straßenstaub" (*Ko vsemu* ["An alles"], 1916, 106), um daraufhin seinen "Körper in die Straße hineinzuwerfen" (*Lilička! Vmesto pis'ma* ["Lilli! Anstelle eines Briefes"], 1916, 107). Der Dichter "zerknüllt die Arten der Straße" (*Wolke in Hosen*, 200) und zappelt "durch menschenförmigen Bienenschwarm, / durch wabenförmige Gassen hinweg" (*Ein Mensch*, 1916-1917, Huppert, 105), um auf der "Shukowskistraße" (Huppert, 269) seinen Selbstmord anzukündigen.

Das lyrische Subjekt ist zugleich Träger eines eschatologischen Mythos. Die Straße wird so zum Träger künftiger Wandlungen am Übergang aus dem (eigenen) Chaos in den Kosmos[17], und so lehnt sich Majakovskij schon im Prolog des Poems *Ein Mensch* an den biblischen Mythos von der Sintflut an, um später auf dieser Matrize sein nicht-oberammergauisches[18] "Mysterium" (*Misterij-Buff* ["Mysterium Buffo"], 1918) aufzubauen. Dabei ist hervorzuheben, daß sich der Träger der Veränderungen vor 1917 klassenmäßig nicht festlegt: ihr Träger ist eben die mythische Straße.

Wie schon bei Verhaeren (vgl. *les sexuels symboles* in *Les Villes*) ist auch bei Majakovskij die Straße Trägerin von Eros, und schon früh sagt er:

Лысый фонарь
сладострастно снимает
с улицы
черный чулок.
(*Iz ulicy v ulicu*, 1913,39)

Die glatzköpfige Laterne / zieht wollüstig / von der Straße / den schwarzen Strumpf.

Ihre Merkmale sind Prostituierte und Syphilis, Modeware, die, nach Fedorov, die Antriebskraft des ökonomischen Aufschwungs ist.[19] Sie ist in ihrer Gesamtheit

Река - сладострастье, растекшееся в слюни.
(*Und trotzdem*, 62)

Ein Fluß - Wollust, in Speichel zerfließend.

Der Mythos der Straße ist am weitesten entwickelt in der *Wolke in Hosen*: in diesem Poem wird die Straße auch mit den Massen "sozial nicht in das System Eingegliederter oder direkt 'Asozialer'"[20] charakterisiert: "Straßen - Tausende: / Studenten, Prostituierte..." (183). Und an eben eine solche Straße richtet das lyrische Subjekt seinen umstürzlerischen Appell - an die "Hungrigen, / Verschwitzten, / Kleinmütigen, / im Unrat Verwanzten!" (188, Huppert 19), selbst Angehöriger der "asozialen" Straße der Syphilitiker und Prostituierten (vgl. *Und trotzdem*, 62), der "Zuhälter, Falschspieler" (187, Huppert 19), zugleich aber auch "der dreizehnte Apostel" - "im evangelischen Alltagssinne" (190, Huppert 23). In *Ein Mensch* lehnt sich der Dichter an das Schema des Evangelienmythos an, aber auch an Motive einer Eschatologie der Straße in Verbindung mit einer allgemeinfuturistischen Eschatologie der technischen Zivilisation - der unterirdischen (der Tunnels) wie der überirdischen (der Flugzeuge, vgl. 266). Als eine Aktualisierung des Mythos der Straße können wir auch den auf historischen Ereignissen aufgebauten Text *Revoljucija. Poetochronika* betrachten - mit seinem in einer Kaserne lozierten Blickwinkel und einer Szene, in der alles Lebende und Leblose - Menschen, Pferde, Laternen, Häuser - "auf die Straße gestürzt ist", während das lyrische Subjekt hier einen schon kollektiven Appell einer allgemeinen, aber auch auf die Subkultur gestützten Umwertung ausspricht:

Сегодня
до последней пуговицы в одежде
жизнь переделаем снова.

Heute / bis zum letzten Knopf an der Kleidung / werden wir das Leben von neuem umarbeiten.

Den Tag der Februarrevolution vermerkt Majakovskij nun klassenbezogen, aber auch mythologisch als "ersten Tag der Arbeiter-Sintflut" (136).

An subkulturelle Elemente in den Rhythmen, der Lexik und der Ikonizität lehnt sich in seiner Sicht der Straße in der Revolution in seinen schon mit Bloks Poem verglichenen Texten[21] Chlebnikov an. Der Text *Nastojaščee* ("Gegenwart"; datiert 1921) umfaßt Monologe des "Großfürsten" und ihm gegenübergestellte "Stimmen und Lieder der Straße". Diese "Stimmen" erscheinen in mehreren Varianten: in der ersten wird die Straße mit den Begriffen "Volk" und (der klassenbezogenen Metonymie) "Schmied" charakterisiert, in der zweiten mit Syntagmen, die auf eine Verbindung von künstlerischem und intellektuellem Wirken mit mörderischem verweisen, und so vertreten die Straße "Schriftsteller mit Messer", "Geistliche der Schüsse", "Chorleiter des Todes" (*zapevaly smerti*), "Denker mit Gewehr", "Fiedler auf dem Bauch der Reichen", "freie Künstler des Beilrückens" (*svobodnye chudožniki obucha*)[22], doch erscheinen in einem Fragment auch betont bäuerliche Stimmen sowie eine Berufung auf Pugačev, während sich das zentrale Thema in der Aussage konzentriert

И будет народ палачем без удержа
(275)

Und das Volk wird zu einem Henker ohne Innehalten

Die "Stimmen der Straße" sind verselbständigt, das lyrische Subjekt zieht sich zurück, die Straße bekommt "ihre eigene" Sprache - Gassenhauer, aber innerhalb der "Stimmen" erscheinen auch "Geistliche des Lachens" (*svjaščenniki chochota*, 266, 270), die ein Moment der Identifizierung des Dichters mit der Straße bedeuten (vgl. den bekannten Text *Zakljatie smechom* ["Beschwörung durch Lachen", 1910] und die Eigencharakterisierung als "Geistlicher der Blumen" schon in der Überschrift *Truba Gul'-Mully* ["Die Trompete des Gul-Mulla", 1921])[23]. Einen eschatologischen Mythos gibt es jedoch nicht mehr, die soziale Vergeltung ist vollzogen, bei Chlebnikov im Zeichen des Losungswortes der französischen Revolution "Frieden den Hütten - Krieg den Palästen" (*dvorec* - Palast, Schloß - ist bei Chlebnikov das häufigste Zeichen für die Begüterten), das in seinem Entwurf für ein Plakat, ebenfalls mit dem Zeichen eines bärtigen B a u e r n, Chagall benutzte (*Mir chižinam - vojna dvorcam*, Vitebsk 1918/19).[24]

Der Mythos der Straße ist freilich nicht nur eine Besonderheit der russischen Literatur im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts. Der frühe deutsche Expressionismus beginnt mit einem Modell, in dem der "Reihungsstil" mit Verschiebungen in der urbanen Bewegung (Jakob von Hoddis, *Weltende*, 1911) oder eben auf der Straße (Alfred Lichtenstein, *Die Dämmerung*, 1911) motiviert wird[25]. Den Text von von Hoddis kannte in Kroatien A.B. Šimić, und Miroslav Krleža übersetzte ihn.[26]

In der kroatischen Literatur finden wir vor Krleža eine verfremdete Sicht der Straße vom Blickwinkel eines vom Land Zugezogenen in Ante Kovačićs Roman *U registraturi* ("In der Registratur", 1888), eine halluzinatorische Sicht der Stadt als eines "Kolosses, einer Sphinx und Hydra" in der Prosa des Modernisten Nehajev, die 1901 in Wien entstand[27], aber erst Krleža entwickelte diese modernistische Dämonie in der Poesie in seinen Texten zwischen 1917 und 1918. "Chaos" und "Kosmos" (die "Kosmopolis" in der *Hrvatska rapsodija* ["Kroatische Rhapsodie, 1917]) sind zwei Schlüsselwörter seines dichterischen Zyklus, die auf einen eschatologischen Mythos verweisen, innerhalb dessen sich das betonte lyrische Subjekt bewegt. Die Lyrik in dieser Zeit ist vom Kriegsgeschehen und seinen Folgen charakterisiert, die russische Revolution wird in ihr nicht erwähnt, doch dafür ist ein Text dem Scheitern der Revolution in Deutschland gewidmet (*Veliki Petak 1919. Karlu Liebknechtu u spomen* ["Karfreitag 1919. Dem Gedächtnis Karl Liebknechts gewidmet"]). Diese Lyrik umfaßt städtische Räume mit den Silhouetten von (barocken) Kirchen und Kasernen, Interieurs von Kirchen und armseligen Wohnungen, Straßen und Landstraßen, aber auch außerstädtische Landschaften. In diesem Raum spielt sich ein modernisierter golgathaesker Mythos ab, weniger prophetisch und betonter martyrologisch als bei Majakovskij.

Aus seinem lyrischen Zyklus hat Krleža selbst den Text *Ulica u jesenje jutro godine devetstosedamnaeste* ("Straße an einem Herbstmorgen des Jahres neunzehnhundertsiebzehn", veröffentlicht 1919) ausgesondert. Dieser Text gehört nämlich nicht zu seiner Lyrik, sondern ist der letzte in der Reihe seiner "Sym-

phonien", d.h. seiner Texte, die nach dem musikalischen Prinzip eines Wechsels von Themen und Motiven und einer Polyphonie von "Stimmen" komponiert sind, die sich in diesem Fall um das im Titel bezeichnete Grundthema gruppieren. Hier lenken wir unsere Aufmerksamkeit auf den abschließenden Teil der Komposition:

> ULICA SE VALJA U VELIKOM NAPJEVU KAO RIJEKA, POPUT TALASA ŠUME AKORDI[28]
>
> Die Straße wälzt sich in einer großen Melodie wie ein Fluß, wie Wellen rauschen die Akkorde

In diesem Finale wird der eschatologische Mythos der Straße, der die Lyrik 1917-1919 charakterisiert, nämlich direkt mit der Apokalypse in Verbindung gebracht ("die ganze Straße versinkt in einem apokalyptischen Schlamm", 178), besonders beim Tagesanbruch:

> Sve su zavjese pale,
> i sve se laži tale,
> i sviće eto jutro Otkrivenja.
> (181)

> Alle Vorhänge sind gefallen, / und alle Lügen schmelzen, / und der Morgen der Offenbarung bricht an.

An diesen "Akkord" knüpft die "Stimme des Wehklagenden" an, nun die zentrale individuelle Stimme, die sich an eine mythische Sonne wendet, noch immer im Zeichen der Apokalypse:

> Plameni bijelci sunčani kô zlatni oklopi svijete,
> povrh svih kriza, povrh sve krvi, povrh svih buna.
> (181)

> Die feurigen Schimmel der Sonne leuchten wie goldene Harnische, / über allen Krisen, über allem Blut, über allen Aufständen.

Die Erwartung wird jedoch getäuscht; die Straße ist dennoch kein Träger einer "Offenbarung":

> Ulica himnu urla teletu od zlata,
> Ulica smije se glasu, što samotan vapi.
> Ulica dalje pleše, valja se, viče i mota,
> o, duša je Ulice prljava od krvi i od banknota!
> (182)

> Die Straße brüllt eine Hymne an das Goldene Kalb, / die Straße verlacht lauthals die Stimme, die einsam klagt. / Die Straße tanzt weiter, wälzt sich, schreit und windet sich, / oh, die Straße ist schmutzig von Blut und Banknoten!

Die Komposition endet mit einem Motiv der Vereinsamung.

Wenn wir Krležas Gedichte zwischen 1917 und 1919 als geschlossenen lyrischen Zyklus betrachten, so wiederholen sich in ihm (innerhalb des lyrischen Subjekts) Momente, die wir in der "Symphonie" hervorgehoben haben.

Die Straße ist in diesem Zyklus nicht nur ein Raum der Widrigkeiten des Krieges und des Eros, sondern - als mythologisiertes Ganzes - Gegenstand eines lyrischen Appells. Die Straße der Kriegszeit ist ikonisch gekennzeichnet von "Leichenzügen", "Totenseide", "schwarzer Trauerkleidung" und "schwarzen Fahnen"; so erscheint unter Berufung auf das (aus der bildenden Kunst bekannte) Motiv *Pietà* das lyrische Subjekt als Sänger eines "roten Psalms", der an Tragödien von Frauen gerichtet ist (*Razdrti psalam* ["Zerrissener Psalm", 1918]).[29] Unmittelbar nach diesem Text erscheint schon in dem Gedichtband *Pjesme* I ("Gedichte" I; 1918) das Gedicht *Plameni vjetar* ("Flammender Wind"), das ganz einer von "rotem Sturm", Erdbeben und apokalyptisch-katastrophischer Sicht des urbanen institutionalisierten Raums gekennzeichneten unbestimmten Zukunft zugewandt ist:

> komedijâ i crkvi, bolnicâ i kavanâ,
> ludnicâ, bordelâ i samostanâ.

> Komödien und Kirchen, Krankenhäuser und Kaffeehäuser, / Irrenanstalten, Bordelle und Klöster.

In einem Zukunftslied des "flammenden Windes" der Reinigung lesen wir Krležas eigenen Appell, der auch einen paradigmatischen Vergleich Straße - Fluß enthält:

> Ulico!
> Krvavi talas
> nek te kovitla danas!
> Proklet je pean zlata,
> i dok mirišu žene, svila i šokolata,
> vješaju gologa boga na trgu kô tata.
> O, Ulico,
> danas -
> budi crveni talas!

Straße! / Eine blutige Welle / soll dich heute durchwirbeln! / Verflucht ist der Päan des Goldes, / und während Frauen, Seide und Schokolade duften, / hängen sie einen nackten Gott auf dem Platz wie einen Dieb. / O Straße, / heute - / sei eine rote Welle!

Von der lokalen Berufung auf den Kataklysmus des Kriegs, gewiß inspiriert von Vereščagins Gemälde *Apotheose des Kriegs* (1871-72), mit einer "Pyramide toter Landwehrmänner", geht Krleža zu einer katastrophischen Projektion über, deren Trägerin die "Straße" ist. Die Projektion ist global: ein "alles zerstörender Rhythmus" wird mit einer Flamme die ganze "Himmelskugel" erfassen (25 f.).

In der *Svibanjska pjesma* ("Mailied"), das einen Monat zuvor veröffentlicht wurde, war die kosmische Projektion optimal - sie hatte ihren Ausgangspunkt in den "schlammigen Straßen" und Zeichen des Krieges:

[...] Svibanj, bajonete,
o, sve to svladat će Čovjek, i Ljudi koji lete,
i kozmički žig zvijezde udarit će svemu.
(40 f.)

[...] Mai, Bajonette, / oh, alles wird der Mensch überwinden, und Menschen, die fliegen, / und den kosmischen Stempel des Sterns werden sie allem aufdrücken.

Es ist hierbei darauf hinzuweisen, daß das Syntagma *Menschen, die fliegen* an bei Krleža gegenwärtigen Motiven des Ikaros-Mythos anknüpft und daß die Zeichen *Mai*, *rote Welle* und *Stern* von Emblematik belastet sind, insbesondere wegen des Erscheinens eben dieser Texte in der sozialistischen Presse (*Novo društvo*).

Nur wenig später widerruft in *Pjesma naših dana* ("Lied unserer Tage", Januar 1919) das lyrische Subjekt seine vorherige Begeisterung für die "Rote Kommune und das Flammende Petroleum" und verwendet ein (angebliches) Eigenzitat:

O, Ulico, kad ćeš iskesiti zube?
O, Ulico, kad ćeš polomiti spone?
O, Ulico, kad će zaječati trube,
i zvona trijumfu tvom kad će da zvone,
da si oborila krune i trone!
O, kad ćeš Ulico mamutskom rikom
riknuti: danas je svega dosta!

Krvavom svojom kada ćeš šapom
udariti temelj kristalnog mosta,
što vodi prijeko,
kad ćeš pobjesniti,
o, Ulico, o, Počelo, o Rijeko!
(111)

O Straße, wann wirst du die Zähne blecken? / O Straße, wann wirst du die Verbindungen abbrechen? / O Straße, wann werden die Trompeten erschallen, / und die Glocken läuten zu deinem Triumph, / daß du die Kronen und Throne niedergerissen hast! / O, wann wirst du, Straße, mit Mammut-Gebrüll / brüllen: ab heute haben wir von allem genug! / Wann wirst Du mit deiner blutigen Pfote / den Grundstein für die kristallene Brücke legen, / die hinüberführt, / wann wirst du zu toben beginnen, / o Straße, o Urstoff, o Fluß!

Diese Eschatologie gehörte jedoch der Vergangenheit an. Im Gegensatz zum prophetisch-apokalyptischen Subjekt erscheint nun ein resignierter Dichter, der unter den Bedingungen der Beharrlichkeit von Massenvergnügungen, kirchlichen Ritualen und Kriegsereignissen die Rückkehr in das Chaos der Sinnlosigkeit anzeigt:

Arene, katedrale, klaonice su pune,
Krvavi Apsurd kolje i guta milijune,
i koja korist ako Miroslav Krleža
proklinje i kune.
(112)

Arenen, Kathedralen, Schlachthäuser sind voll, / das Blutige Absurdum schlachtet und verschlingt Millionen, / und was nützt es, wenn Miroslav Krleža / verwünscht und verflucht.

Dem früheren "Krachen und Knallen der Barrikaden, Umstürze und Minen" ist nun eine Sehnsucht nach "heiligster Stille" entgegengestellt. Der Mythos der Straße ist abgeschrieben und abgeschlossen.

Von nun an wird in Krležas Lyrik die Straße nicht mehr mit einem Fluß, sondern mit einem "Kanal" (einem eingeengten Raum!) verglichen, bedeutet nicht mehr den Ausgangspunkt eines Aufruhrs, der nach dem Kosmos greift - auf sie tropft die "Melodie des Todes" inmitten von "giftigen Stillen" (*Pjesma o smrti* ["Lied vom Tod"], 1923, 214), und das lyrische Subjekt wäscht sich rein "vom Gestank und von der Stadt" (*Exodus u jesen* ["Exo-

dus in den Herbst"], 1923, 215). Schon in seinem Gedichtband *Lirika* ("Lyrik", 1919) veröffentlichte Krleža weder den *Flammenden Wind* noch das *Lied unserer Tage*, sondern zyklisierte die Gedichte um charakteristische Überschriften: *Chaos, Fest der Illusionen, Gedichte ohne Pointe, Gedicht der Versöhnung*. Die dichterische Reise vom Chaos zum Kosmos fand bald ein Ende. Die "Straße" in Krležas Prosa lehnte sich an die groteske Ikonographie von Grosz an.

Den Mythos der Straße gestaltete in der kroatischen Malerei synchron Ljubo Babić, der graphisch - eben mit einer roten Flamme - Krležas *Pjesme I, II*.("Gedichte I und II", 1918) charakterisierte. Auf seinen Bildern *Schwarze Fahne* (1916), *Schwarze Fahnen* (1918), *Rote Flaggen* (1919) wird die Straße von oben gesehen, so daß man den Eindruck einer Verkleinerung der unpersönlichen Spaziergängergruppen gewinnt, die zu einer zerrissenen schwarzen Fahne in einem Kontrast stehen, aber auch zu einer "machtvollen Bewegung des fahlen wolkigen Himmels, den tiefe blaue Schneisen zerreißen und durchschneiden wie 'negative' finstere Blitze [...] wie ein kosmogonischer Schwung von Kräften, wenn es nicht ein vernichtender Wind der Apokalypse ist, der alles davonwehen und davontragen wird" (*Schwarze Fahne*)[30]. Im anderen Fall gehören die Fahnen von emblematischer Farbe (*Rote Flaggen*, Revolutionsmuseum Zagreb) der Straße an als einer "Flut einer noch glühenden rotbraunen Lava von Menschenmengen" und der Ausbreitung ihrer Massen in einem bildlich dargestellten "Crescendo".[31] Krleža wie Babić benützen sowohl in Golgatha-Motiven als auch in Straße-Fluß-Motiven barocke Erfahrungen, die in der kroatischen kulturellen Tradition stärker betont sind als in der russischen.

Aus dem Kroatischen
von Heide Zimmermann

A N M E R K U N G E N

[1] A.F. Losev, *Znak, simvol, mif*, M. 1982, S. 444.

[2] N.V. Gogol', *Sobranie sočinenij*, Bd. III, M. 1949, S. 8.

[3] Ebd., S. 41.

[4] Vgl. J. Holthusen, Petersburg als literarischer Mythos, in: J.H., *Rußland in Vers und Prosa*, München 1973, S. 9-34.

[5] D.S. Lichačev, Ot redaktora, in: A. Belyj, *Peterburg*, M. 1981, S. 6.

[6] Die Begriffe *Arterie, Schlagader* heben wir absichtlich hervor, weil der Vergleich des urbanen mit dem menschlichen Organismus schon in der russischen "naturalen Schule" der vierziger Jahre betont wurde. Vgl. z.B. die Prosasammlung *Fiziologija Peterburga*, 1845.

[7] A. Belyj, *Peterburg*, M. 1981, S. 9.

[8] Ebd., S. 20.

[9] Ebd., S. 20.

[10] Brjusov zitiert als Motto die *Offenbarung* 6,8, deshalb übersetzen wir den Titel nach der Luther-Bibel.

[11] *PSS*, Bd. I, M. 1955, S. 118. Nach dieser Ausgabe auch die weiteren Zitate aus Majakovskij. Die Seitenzahl folgt unmittelbar dem Zitat.

[12] Heute in der Galerie Beyeler, Basel.

[13] Zit. nach *Russian Art of the Avant-Garde*. Theory and Criticism 1902-1934. Ed. and Transl. by J.E. Bowlt, New York 1976, S.81.

[14] In: A. Lam (Hg.), *Polska awangarda poetycka*, Bd. II, Kraków 1969, S. 9.

[15] W. Majakovskij, *Poeme*, nachgedruckt von H. Huppert, Berlin 1968, S. 14. Im weiteren zitiert als "Huppert".

[16] Vgl. zum Golgatha-Mythos bei Majakovskij: J. Striedter, *Poesie als 'neuer Mythos' der Revolution am Beispiel Majakovskijs*, in: M. Fuhrmann (Hg.), *Terror und Spiel*. Probleme der Mythenrezeption, München 1971, S. 409-434. Striedter berücksichtigt auch den Mythos der Großstadt und der Straße, wobei auf seine Unterscheidung - in der Poesie Majakovskijs - zwischen der Stadt als "statischem und hermeneutischem Moment" und der Straße als "ausgesprochen dynamischem, zum Durchbruch drängendem Moment" (S.423) besonders hinzuweisen ist.

[17] Zum Begriff *eschatologischer Mythos* vgl. E.M. Meletinskij, *Poetika mifa*, M. 1976, S. 222-225.

[18] Oberammergau erwähnen wir hier absichtlich: das Genre der Mysterienspiele als öffentliche Aufführungen war im orthodoxen Rußland nicht entwickelt, und so berief sich Majakovskij in seinem Streben nach Veränderungen im Theater schon 1913 auf das

"Theater von Oberammergau", das "die Worte nicht mit den Fesseln geschriebener Worte hemmt" (*PSS* I, 277). Dementsprechend erschien auch das *Mysterium Buffo* in zwei Textvarianten in zwei verschiedenen historischen Situationen.

[19] Vgl. N.F. Fedorov, Vystavka 1889 goda, in: N.F.F., *Sočinenija*, M. 1982, S. 442-472.

[20] Striedter, Poesie als 'neuer Mythos', S. 423.

[21] Vgl. N. Stepanov, *Velimir Chlebnikov*, M. 1975, S. 217-219. Mit Bloks Poem verglich Striedter die vorrevolutionären Poeme Majakovskijs und hob dabei hervor, daß in ihnen die Revolution in "Mordbrennern, Dirnen und Proleten" verkörpert ist statt im klassenbewußten Proletariat (Striedter, S. 427). In dieser Hinsicht war Chlebnikovs Straße ebenfalls verwandt mit der Bloks, doch erschienen in ihr am Rand auch klassenbezogene Merkmale.

[22] Alles V. Chlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, L. 1928-33, Bd. III, S. 266, 270. Nach dieser Ausgabe auch die weiteren Zitate aus Chlebnikov. Die Seitenzahl folgt unmittelbar dem Zitat.

[23] Vgl. A. Flaker, *Ruska avangarda*, Zagreb 1984. - In dem unvollendeten Text, der der *Gegenwart* vorausging und der heute als *Gorjačee pole* ("Heißes Feld", vgl. Stepanov, S. 213-224) zitiert wird, ist die Identifizierung der avantgardistischen Dichter mit den Stimmen der Masse (in diesem Text werden sie nicht als "Stimmen der Straße" bezeichnet) noch deutlicher. Neben den "Geistlichen des Lachens" (257) finden sich hier auch "Liebhaber der Dachrinnen" (*ljubovniki vodostočnoj truby*), was eine direkte Assoziation mit Majakovskijs programmatischem Text *A vy mogli by?* ("Tja, könnten Sie...?", 1913) hervorruft, der mit der Aufforderung endet, eine Nocturne "auf einer Flöte von Dachrinnen" zu spielen. Ebenso ist hervorzuheben, daß in diesem Poem das ikonoklastische Motiv, das sich später "gottkämpferisch" in der *Gegenwart* entwickelt, unmittelbar an die Straßenmalerei der Firmennamen anknüpft. Der "Gott der Straße" ist hier ein "dikker Kaufmann" (*tolstyj kupčina-božišče*). Ein solcher "Gott" ist wiederum den "Schildermalern" (*Živopiscam vyveski*) wohlbekannt:

Его образа висят
На всех улиц боках
Итак, рядом с мордой тупого быка,
Белою тушей гусят.
(248)

Seine Bilder hängen / An allen Hüften der Straßen / Und so, neben dem Maul eines stumpfsinnigen Stiers, / mit dem weißen Wanst von Gänsen.

Dann folgt Chlebnikovs Annäherung der Bedeutung nach dem Klang, nun schon geradewegs blasphemisch:

Не даром приделай -атый
Из бога выйдет богатый.
В один гроб закопать их лопатой!
(249)

Füge nicht unnötig [das Suffix] *-atyj* an / Aus *bog* [= Gott] wird dann *bogatyj* [= ein Reicher]. / In ein und demselben Grab soll man sie mit der Schaufel begraben!

[24] Vgl. die Reproduktion in: *Links! Links! Links!* Eine Chronik in Vers und Plakat, 1917-1921, hg. von F. Mierau, Berlin (DDR) 1970, S. 98.

[25] Vgl. S. Vietta/H.-G. Kemper, *Expressionismus*, München 1975, S. 30-40.

[26] Eben den Text von von Hoddis begleitet Krleža mit seiner Aussage über den Menschen und die Stadt:

> Čovjek se je izgubio u kamenu, izmedju hidranata, plinomjera, žica i statističkih podataka, čovjek se je u strojevnom stanju i sam podvrgnuo strojevnim zakorima i pomalo nestaje u mehanizmu grada.
>
> Der Mensch hat sich im Stein verloren, zwischen Hydranten, Gasuhren, Drähten und statistischen Angaben, der Mensch hat sich in einem maschinellen Zustand auch selbst maschinellen Gesetzen untergeordnet und verschwindet langsam im Mechanismus der Stadt.

Die Stadt wiederum bedeutet hier für Krleža ein "Lohnverhältnis und eine Unterwerfung von Körper, Seele, Arbeitskraft und Überzeugungen, eine Frage der Wollust, Sinnlichkeit und Lüsternheit vom Ekstatischen bis zum Kriminellen" (M. Krleža, O nemirima današnje njemačke lirike [1930], in: M.K., *Eseji*, Zagreb 1932, S. 195.

[27] M. Nehajev, Bd. I, Zagreb 1964, S. 302.

[28] M. Krleža, *Simfonije*, Zagreb 1933, S. 178. Nach diesem Band auch die weiteren Zitate.

[29] M. Krleža, *Poezija*, Zagreb 1969, S. 24. Nach diesem Band auch die weiteren Zitate.

[30] Eigentümer Josip Vaništa, Zagreb.

[31] Ich zitiere R. Ivančević, Bilješke o Ljubi Babiću, in: *Život umjetnosti* 29/30, 1980, S. 35-44.

Miroslav DROZDA (Praha)

МИФОЛОГИЗМ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

"Неомифологизм", характерный для литературы начала XX века, сказался также в творчестве Леонида Андреева. Это заметно даже на первый взгляд в таких его произведениях, в которых действие протекает на фоне общеизвестного мифологического сюжета, являясь его новой интерпретацией или новым вариантом, как, например, в рассказах "Бен Товит" и "Елеазар", в повести "Иуда Искариот", в романе "Дневник Сатаны" (здесь мифологический персонаж стал даже рассказчиком).

Разумеется, цитирование мифологических сюжетов и образов представляет собой лишь частное проявление общей установки, а именно ви́дения мира в более широком, чем только социально-историческом и психологическом плане: конкретная история и судьба человека, не являясь уже антропоцентрически-самоценной и единичной, соотносится с определенным космическим, безраздельно над ней властвующим порядком.

Мифологические аспекты творчества Л. Андреева получили яркое отражение в современной ему реалистической и символистской литературной критике. Реакции ее были противоречивы: реалисты относились к андреевскому мифологизму отрицательно, символисты находили в нем точки соприкосновения с собственной эстетикой.

Принципиальные возражения реалиста содержит рецензия В.Г. Короленко на повесть Андреева "Жизнь Василия Фивейского" (1904 г.). Короленко полемизировал с "авторским лиризмом", т.е. с попыткой Андреева противопоставить миропониманию героя, истолковавшего цепь своих семейных бед как проявление своего избранничества для совершения чуда и, следовательно, для доказательства

положительного смысла мироздания, собственную идею мистически-злой преднамеренности природы. Для Короленко это - "злые фантомы отживших мировоззрений и пугающие призраки злой и бешеной ночи"; Андреев, по его убеждению, анахронически вызывает "в душе современного человека давно погребенные под другими психологическими напластованиями старые страхи фетишизма", покидая демократически-антропоцентрические позиции, исходящие из научно обоснованной веры в непрерывный рост познания, во все бо́льшую власть человека над природой и связанную с ней все более широкую гуманизацию мира.

По мнению Короленко, андреевская искажающая мир концепция приводит к искажению сюжета и психологической достоверности героев. Например, реакция матери на рождение ребенка-урода в толковании Андреева определяется одним ужасом, вызываемым его обликом, который наделен зловещим символическим значением; в этой реакции автором не учтены два психологически существенных момента, а именно, с одной стороны, материнская любовь и чувство сострадания к ребенку и, с другой, привычка, которые в действительности совсем по-другому формируют отношение матери к нему. Такое реальное, психологически достоверное отношение к дефективному ребенку может даже стать нормой поведения не только матери, но и самого общества, превратившись в практическую социальную политику. (Ср. Короленко 1904:367-369.)

Таким образом, расхождение с антропоцентризмом привело к искажению реалистической поэтики, основанной на миметической репрезентативности героя и среды.

Аналогичный смысл имеют возражения Льва Толстого, при чтении произведений Андреева (как и других писателей) ставившего им "школьные" отметки (с "0" = совершенно неудовлетворительно по "5" = отлично, или даже +5) или оценки типа "п." (=плохо). Там, где Андреев раскрывал напряжение между внутренним нравственным обликом и внешними поступками человека, являющееся источником его своеобразия и его цельности, Толстой ставил ему высокие отметки (см., например, отметку "5+", поставленную рассказу "Христиане"). Зато повсюду, где нарушалась иерархия человека и среды и внутреннее состояние героя сливалось с общим со-

стоянием мира, т.е. где человеческая личность больше не являлась мерой вещей, Толстой строго критиковал Андреева.

Например, "О" получили следующие строки из рассказа "В темную даль":

> [Люди шумно] перекликались, и маленькие, дорогие, хрупкие и ненужные вещи уже не боялись за себя. Они гордо смотрели с своих возвышенных мест на суетливых людей и безбоязненно выставляли свою красоту, и все, казалось, в этом доме служило им и преклонялось перед их дорого стоящим существованием. (Ср. Библиотека 1958:22)

Оценку "п." получили следующие строки из рассказа "Защита":

> [...] Хорошо бы пойти к ним. Стать на колена и припасть головой, ища защиты, к их чистенькому тельцу. Бежать от этого ужаса! Бежать!... Бежать? Но ведь у нее тоже был ребенок? Только в одном крике, продолжительном, диком, мог выразить Колосов свое чувство. О, если бы у него был язык богов! Какая громовая, безумная речь пронеслась бы над этой толпой! Растворились бы жестокие сердца, рыдания огласили бы зал, свечи потухли бы от жалости и горя! Как тяжело быть человеком, только человеком!.. (Там же:18)

В первом отрывке поэтизирующая персонификация вещей отменяет реалистическую иерархию человека и среды и создает нечто похожее на "атмосферу мира", во втором же внутреннее состояние героя перерастает в состояние мира вообще.

Однако для Андреева миметическая репрезентативность героя и среды теряет значение самодовлеющей меры вещей не из-за "старых страхов фетишизма", а благодаря вполне современному мироощущению. Его "мифологизм" стал закономерной реакцией на мифологичность окружающей его действительности, чтó и удалось уловить и раскрыть символистам, проявлявшим к Андрееву преимущественно положительный интерес. Например, Александр Блок (ср. Беззубов 1984:156 и сл.) в своих воспоминаниях 1919 г. охарактеризовал свою близость к Андрееву как совместное их ощущение, "что везде неблагополучно, что катастрофа близка, что ужас уже при дверях", как перекличку свою "с тем хаосом, который он в себе носил"; "так вот перекликнулись два наши хаоса" (Блок 1919:330).

Ощущение мирового "хаоса" находил в Андрееве и Андрей Белый. В 1904 г. он написал:

> Наша жизнь - безумие. Сама наука - только найденный ритм безумия. Спокойная маска на воспаленном лице. Загляни сквозь нее "в пустых очей ночную муть", тот же хаос бесцельности, что и в бешеном беге прохожих, мчащихся вдоль улиц неизвестно куда. Хаос души сливается с хаосом жизни [...]

Именно в такой контекст Белый включает Андреева:

> Хаос всегда за спиной рассказов Л. Андреева. И по мере того, как рос этот крупный талант, хаос дерзновенный выростал в его произведениях, и когда герои его проходили по комнатам, хаос плясал на стенах уродливыми тенями их. Наконец, скрылись люди и остались их тени, неожиданно распластанные по всем направлениям. И безумны были их изломы. И вот в рассказе "Призраки" сорвана последняя маска обманной здравости, полнозвучней, чудесней звучит в ней песнь торжествующей ночи. Люди вдруг превратились в карандаши, которыми чьи-то невидимые руки зачертили прихотливые арабески [...]. (Белый 1911:485,486)

Белый дает название принципиальному изменению: превращению человека из самодавлеющей личности, являющейся мерой вещей, в существо инструментальное. Исходя из несколько иных предпосылок, к такому же выводу пришел и Александр Блок. Из его мысли о трагически-непреодолимом разрыве между интеллигенцией и народом также вытекает заключение, согласно которому индивидуум не может стать настоящей мерой предстоящей катастрофы, движущие силы которой находятся вне личности.

Важно то обстоятельство, что речь шла именно о мифологическом образе "хаоса", связанном с семантикой пространственно-временной бесконечности, "разъятости вплоть до пустоты или, наоборот, смешанности всех элементов", неупорядоченности и, вследствие этого, максимальной энтропичности, т.е. абсолютной изъятости из сферы предсказуемого, "иначе говоря, предельной удаленности от сферы 'культурного', человеческого, от логоса, разума, слова и как следствие - ужасности, мрачности" (Топоров 1982:581).

В символистской прозе принцип деиерархизации антропоцентрически упорядоченного мира привел к глубоким структурным изменениям. В поле притяжения нового мифа попадают в с е планы текста, вступающие в различные отношения гротескной амбивалентности - начиная с его субъекта и с персонажей, кончая звуковым планом. Например, в прозе Ремизова снята граница, разделяющая автокомму-

никацию героя и точку зрения рассказчика, тогда как в "Петербурге" Белого рассказчик превращает персонажей в марионетки своей всеобъемлющей концепции, одновременно подчиняясь фантасмагориям героев, т.е. принимая продукты их бреда в дальнейшее повествование на правах самостоятельных персонажей и т.п. В прозе Ремизова и Белого развертывается своеобразная гротескная игра: отменяется эпический суверенитет повествующего субъекта, однако не в смысле предоставления ему ограниченного психологически достоверного горизонта индивидуума, а в смысле допущения до роли центральной точки зрения текста любого компонента любого его плана (вплоть до отдельных звуков!). Разумеется, все это - именно и г р а, маска автора, на самом деле являющегося демиургом текста. Приводя при помощи нарративной игры в движение, в гротескно-амбивалентные соотношения все планы текста, автор строит из него - лицом к лицу с "хаосом", разрушением описываемого мира - новое пространство свободы, мир, наделенный своим автономным порядком, противопоставляемый миру вне произведения. Гротеск становится принадлежностью не только тематических компонентов текста, но структуры текста как таковой. (См. Дрозда 1981.)

В прозаическом произведении это сказалось, прежде всего, в новом понимании сюжета. Его движущей силой является уже не столкновение характеров, а прямое соотнесение героя с общим началом мира. И так как это начало полностью и неизменно господствует над героем, отдельные поступки персонажа не в состоянии образовать настоящую биографическую последовательность самоутверждения, они лишь сополагаются параллельно, в виде повторения одного и того же одностороннего отношения, в рамках которого герой становится именно "карандашом" - инструментом. Таким образом, взаимоотношение отдельных поступков становится не эпически-процессуальным, а лирически-параллельным. Единственное возникающее здесь движение - самопознание героя в состоянии собственной слабосильности, т.е. инструментальности.

В поэтике символистской прозы с ослаблением эпической процессуальности связана повышенная роль п о в т о р е н и й с е г м е н т о в т е к с т а. Повторению подвергаются не

только отдельные наименования и фразы, но даже целые абзацы и сцены. (Ср. Кожевникова 1983:86.)

У Л. Андреева также встречаются повторения, обусловленные аналогичным ви́дением мира. Хотя здесь не повторяются более обширные, сверхфразовые отрезки текста, но повторение более мелких единиц является неотъемлемой чертой его стиля и источником усиленной его экспрессивности. Н.А. Кожевникова (1983:86-93) описала многочисленные виды этих повторений, способствующих установлению точек соприкосновения между миром природы и миром человека, взаимозависимости и взаимопроникновению этих двух миров, перекрещиванию планов реальности.

Выше мы отметили, что именно это перекрещивание планов реальности вызывало самые резкие возражения реалистической критики в адрес Л. Андреева. Это вполне понятно: ведь при помощи именно таких приемов и проводилась деиерархизация мира в виде антропоцентрической структуры. И в этом устремлении сказалась близость Андреева символистской прозе.

Однако близость не есть тождественность. В прозе Андреева процесс мифологизации повлиял на структуру повествовательного текста в гораздо меньшей мере, чем в прозе Белого или Ремизова, что́ главным образом сказалось в андреевском понимании литературного г е р о я.

Персонажи Андреева не такие уж чисто инструментальные "карандаши, которыми чьи-то невидимые руки зачертили прихотливые арабески", какими видел их - в согласии с собственной поэтикой - Андрей Белый. Все они хотя и обречены на поражение, однако они вовсе не являются безвольными орудиями мирового хаоса, вступая в единоборство с ним, отстаивая самоценность своей личности. Сюжеты Андреева основаны на столкновении личностной установки героя с губящей личность "злой преднамеренностью природы". Поэтому его герои представляют собою существа в определенном смысле самостоятельные и, таким образом, хотя бы до некоторой степени подлежащие оценке с точки зрения своей психологической и социально-бытовой достоверности.

Андреев сам, например, сказал о Василии Фивейском, что в его лице он изобразил очень распространенный тип верующего

христианина (см. Martini 1978:224); по словам В.Г. Короленко (1904:363,360) основное настроение андреевского героя "типично даже в своей исключительности", так как оно обусловлено "вечным вопросом человеческого духа в его искании своей связи с бесконечностью вообще и с бесконечной справедливостью в частности". Жена Василия Фивейского также показана не только под знаком экзистенциального ужаса, включающего ее в перспективу злой сущности мира, но одновременно и как "типичная" деревенская попадья.

В "Рассказе о семи повешенных" абсурдности мира, олицетворяемой смертной казнью, противопоставлена целая гамма персонажей, тщательно различаемых с точки зрения психологических, социальных и идеологических мотивов их действий, из-за которых они приговорены; чтобы сделать эту гамму как можно более широкой, Андреев к пяти интеллигентам (террористам) присоединил двух героев из народа, разных не только по характеру, но и по национальности.

В произведениях Андреева абсурдность мира, мировое зло как источник действия и трагедии героя обычно скрыто в бытовом ходе вещей, который сам по себе не наделен каким бы то ни было "космически-системным" смыслом. Таково положение вещей, например, в рассказе "Мысль": Доктор Керженцев наткнулся на абсурдность мира (на хаос), когда любимая им женщина не ответила ему взаимностью, т.е. когда их эмоциональные устремления разминулись. Однако внешне рассказ основан на обычной теме убийства из ревности; тот факт, что для героя преступление представлялось актом бунта против насмешливо-злого миропорядка, скрыт под бытовой поверхностью события, "реалистически" мотивированного тем обстоятельством, что убийца является психиатрическим пациентом.

Меньшая степень мифологизации андреевской прозы по сравнению с символистской сказалась также в понимании с у б ъ е к т а п о в е с т в о в а н и я, его коммуникативной ситуированности. В противоположность символистам, в прозе которых субъект рассказа втянут в сферу мифа-хаоса, Андреев не сделал прозу предметом указанного структурного преобразования. Здесь субъект сохраняет четкую эпически-доминирующую позицию, соответствующую четкой, неамбивалентной позиции героя, чем и объясняется невоз-

можность гротескной взаимозаменимости субъекта текста и героя: герой действует как самостоятельное существо, а субъект повествования является голосом его бунта, его лириком и моралистом.

Современники упрекали Андреева в том, что он сплошь и рядом пользуется поэтическими штампами (вроде "сад вечно таинственный и манящий", "острая тоска", "жгучее воспоминание", "молчаливая, творческая дума", "огромное, бездонное молчание" и т.д. и т.п.), называя это "красноречием дурного вкуса", "революционной казенщиной, которая хуже правительственной". (Ср. Мережковский по Чуковскому 1908б:82-85.) Даже современный, лишенный литературно-критического азарта лингвостилистический анализ (см. Кожевникова 1983) отмечает использование писателем традиционных образов, приводя многочисленные трафаретные метафоры и сравнения.

"Красноречие дурного вкуса" вытекает как раз из противоречия между мифологичностью миропорядка и внемифологической позицией субъекта текста: не участвуя в мифической стихии мира, этот субъект может только н а з ы в а т ь его чуждую себе сущность, трафаретной поэтичностью и риторичностью выражая сверхреалистический смысл изображаемого.

Изъятость субъекта текста из сферы современного мифа явно связана с какой-то недоработанностью общего миропонимания Андреева. По словам Александра Блока, Андреев в ряде своих произведений ставил

> нелепый, досадный вопрос, который предлагают дети: "Зачем?" Что ни скажешь ребенку, он спрашивает: "Зачем?" Взрослые на этот вопрос ничего не в состоянии ответить; но они также не в состоянии признаться в том, что они не могут ответить на этот вопрос. Просто - "глупый вопрос", "детский вопрос"; вот то, что мне лично кажется самым драгоценным в Л. Андрееве; он всегда задавал этот вопрос и был трижды прав, задавая его, потому что вот сейчас этот самый вопрос задает цивилизации великое дитя - Россия, а ответить на него так, чтобы за ним не последовало опять второе, полуравнодушное, полукапризное "Зачем?", никто не может. (Блок 1919:331-332.)

Андреев являлся "детским" потому, что он в равной мере находил абсурд ("Зачем?") в стихийности и случайности природы и в нормах общественной жизни. Он произносит свое "Зачем?" и по поводу биологической несправедливости - некрасивости и неодарен-

ности, и по поводу несчастной, неразделенной любви, и трагического стечения личных бед, и смертной казни или войн. Сам он сформулировал свою точку зрения следующим образом:

> Стена - это все, что стоит на пути к новой, совершенной и счастливой жизни. Это [...] политический и социальный гнет; это несовершенство человеческой природы с ее болезнями, животными инстинктами, злобою, жадностью и пр.; это вопросы о цели и смысле бытия, о боге, о жизни и смерти - "проклятые вопросы". (Женевский 1925:258.)

"Детски-наивный" характер подобного вопроса состоит в том, что он ставится как-бы на самом п о р о г е затрагиваемой им сферы, а спрашивающий не способен перешагнуть через порог туда, где раскрывается определенная иерархия мира. Абсурд здесь сплошной, недифференцированный.

Блок, по своей вероятности, сумел оценить позицию Андреева потому, что в своем литературном окружении он сплошь и рядом имел дело с целыми абстрактно-неподвижными мистическими доктринами, удобно распределявшими абсурдный мир по своим априорным ящикам. По сравнению с ними Андреев выглядел непредвзятым, грубым, "некультурным" и, поэтому, достоверным. Для Блока он являлся одним из голосов той скрытой под поверхностью стихии, которая готовилась разрушить дотла существование русской интеллигенции. В таком контексте даже стилистические штампы могли сыграть роль более "естественных", более неизысканных, чем средства модернистов, моделировавшие автономное пространство художественного текста.

В.И. Беззубов (1984:179-180) писал, что "Андреев при всей своей большей реальности и социальности был менее историчен", чем Блок. Блок, а также Белый были в самом деле более "историчными" потому, что своим повествованием (напр., Белый в "Петербурге", Блок в "Двенадцати") они раскрывали конфликт и движение (хотя бы мистически понимаемых) национальных, социальных, расовых и т.п. систем; их миропонимание - процессуальное.

В противоположность этому Андреев "во многих произведениях [...] стремился показать 'человека вообще', а не человека данной исторической эпохи. Он хотел писать о 'вневременном' и 'внепространственном' [...]" (Там же:180).

Эта установка неизбежно повлияла и на особый вид андреевского мифологизма и, прежде всего, на понимание того хаоса, с которым неизменно сталкиваются его герои: он - именно "стена", т.е. он остается неподвижно-отрицательным, тогда как "возможно, важнейшая черта Х[аоса] - это его роль лона, в котором зарождается мир, содержание в нем некоторой энергии, приводящей к порождению" (Топоров 1982:581). Такое понимание хаоса характерно для символизма, в отличие от Андреева стремившегося к космогоничности.

Думается, что известная статичность повествовательной структуры прозы Л. Андреева, исключение субъекта текста из сферы мифологии современного мира, нерасчлененность (неиерархичный характер) абсурда, некосмогоничность хаоса, с которым сталкиваются его герои, и связанный со свеми этими чертами "беспроблемный" традиционализм, трафаретность стилевых средств и приемов не открывали ему путь к последующим литературным течениям, а скорее закрыли его.

Даже современники, считавшие Андреева "синтезом нашей эпохи под сильнейшим увеличительным стеклом" (Чуковский 1908б:218), часто упрекали его в художественной непоследовательности. Например, Андрей Белый писал о нем, что у него свой стиль, что "в нем бьется ритм души точно в пространстве ночи крылья испуганной птицы", однако что "слога у него нет. Читаешь - точно черновик гениального мастера" (Белый 1911:492,493). По словам Д.С. Мережковского (см. Чуковский 1908б:91) "Андреев не художник, но все же почти гениальный писатель", по мнению А. Блока "есть литераторы, популяризаторы и проч. (Боборыкин, Потапенко, наполовину Л. Андреев) и есть п и с а т е л и (Вал. Брюсов, А. Белый)" (Блок 1919:155). Сам же Андреев неоднократно говорил, что в ходе работы над своими произведениями он прежде всего пытался выразить свою мысль, одновременно указывая на несовершенство ее оформления (см., например, его письмо к Л.Н. Толстому по поводу "Рассказа о семи повешенных", Андреев 1971б:419, или признание несовершенства рассказа "Мысль" в письме к М. Горькому, Литературное наследство 1965:143).

Для современников, однако, Андреев все же представлял из

ряда вон выходящее явление, "как бы фокус всех типических черт, разрозненно пребывающих в других современных писателях" (Чуковский 1908б:218). Но для пришедших на смену и "знаньевцам", и символистам авангардных течений и для связанной с ними литературной критики и теории он словно не существует; авторы вроде Шкловского, Эйхенбаума, Жирмунского изучают русский символизм, но Андреевым, творчество которого именно в годы их юности пользовалось огромной популярностью, они не интересуются, словно он стоит где-то на забытой всеми тропе, в стороне от магистрального пути современной им русской литературы. Уже в 1923 г. пишет Д.С. Мирский: "В настоящее время Андреев [...] почти забыт". (См. Mirskij 1964:370.)

Думается, что такая судьба - прямое последствие своеобразной художественной позиции Андреева, в том числе и его мифологизма.

Л И Т Е Р А Т У Р А

АНДРЕЕВ, Леонид
1971а Повести и рассказы в двух томах. Том первый. 1898-1906 гг. Примечания. С. 651-685.
1971б Повести и рассказы в двух томах. Том второй. 1907-1919 гг. Примечания. С. 413-431.

БЕЗЗУБОВ, В.И.
1984 Леонид Андреев и традиции русского реализма, Таллин.

БЕЛЫЙ, Андрей
1909 Апокалипсис в русской поэзии. - В: Весы, № 5, с. 11-28.
1911 Андреев. - В: А.Б., Арабески, Москва, с. 485-501.

БИБЛИОТЕКА
1958 Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. I. Книги на русском языке, Москва.

БЛОК, Александр
1919 Памяти Леонида Андреева. - В: А.Б., Сочинения в двух томах, т. II, Москва, 1955, с. 328-334.

ДРОЗДА, Мирослав
1981 Петербургский гротеск Андрея Белого. - В: Umjetnost riječi XXV, izvanredni svezak, s. 133-154.

ЖЕНЕВСКИЙ, Александр
1925 Леонид Андреев и его "Стена". (Новый материал о Леониде Андрееве.) - В: Звезда, № 2 (8), с. 257-258.

КОЖЕВНИКОВА, Н.А.
1983 О некоторых особенностях словоупотребления в прозе Л. Андреева. - В: Творчество Леонида Андреева, Курск, с. 86-99.

КОРОЛЕНКО, В.Г.
1904 О сборниках товарищества "Знание" за 1903 г. Литературная заметка. - В: В.Г.К., О литературе, Москва, 1957, с. 357-380.

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО
1965 Т. 72. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка, Москва.

МЕЛЕТИНСКИЙ, Е.М.
1976 "Мифологизм" в литературе XX века. - В: Е.М.М., Поэтика мифа, Москва, с. 277-372.

МИНЦ, З.Г.
1979 О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов. - В: Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 459. Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III, Тарту, с. 76-120.

ТОПОРОВ, В.Н.
1982 Хаос первобытный. - В: С.А. Токарев (ред.), Мифы народов мира, т. 2, Москва, с. 581-582.

ЧУКОВСКИЙ, К.
1908а Леонид Андреев большой и маленький, С.-Петербург.
1908б Леонид Андреев. - В: К.Ч., От Чехова до наших дней. Изд. 2-е, доп., С.-Петербург, с. 218-230.

BURGHARDT, Oswald
1941 Die Leitmotive bei Leonid Andrejev, Leipzig.

MARTINI, Angela
1978 Erzähltechniken Leonid Nikolaevič Andreevs, München.

MIRSKIJ, Dmitrij S.
1964 Andrejev. - In: D.S.M., Geschichte der russischen Literatur, München, S. 364-371.

Dagmar BURKHART (Hamburg)

MYTHOIDE VERFAHREN DER WELT-GENERIERUNG IN ANDREJ BELYJS ROMAN "PETERBURG"

> Für uns, die wir so viel später leben und obendrein von so weit herkommen, ist es überhaupt oft schwer, solche Dinge zu verstehen wie die scheinbar ungezwungene und selbstverständliche Logik, mit der die Gestalten der antiken griechischen Mythologie jederzeit bereit sind, aus einander zu emanieren, als warteten sie sozusagen nur auf den befreienden Schwertschlag, der aus einer Gottheit gleich zwei neue machen wird.
>
> Lars Gustafsson: Die dritte Rochade des Bernard Foy, 1986

0. Die russische Moderne und die ihr inhärente mythopoetische Orientierung gaben Anlaß zu einer Theoriediskussion, in deren Verlauf der Neomythologismus des Symbolismus bzw. der Moderne häufig mit dem der Romantik gleich- oder parallelgesetzt wurde. Tatsächlich vereint beide die Auffassung eines *dvoemirie* (vgl. Minc 1979:90 ff.), einer Doppelwelt, das heißt: dualer korrespondierender Welten von Diesseits und Jenseits, Bewußtem und Unbewußtem/Unterbewußtem, doch neigt der Symbolismus eher zur Vorstellung eines *mnogomirie*, eines Vielweltensystems ohne seins- und wertmäßige Hierarchisierung. Während in der Frühphase des Symbolismus der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts (bei Hansen-Löve 1987:16 ff. als S I = Symbolismus I bezeichnet) das Symbolische diabolisiert und die "ästhetisierende (also 'im-

pressive') Wirksamkeit, die *vpečatlitel'nost'* der symbolischen *nameki* verabsolutiert" werden, offenbart sich in der mittleren Phase des Symbolismus nach der Jahrhundertwende (= S II bei Hansen-Löve) dem theurgischen Dichter und Mythopoeten die andere Welt und das kollektive Un(ter)bewußte in "realen" Symbolen, in denen oder durch die der *inoj mir* hindurchschimmert und aus denen in kollektiven Denk- und Schaffensprozessen der Mythos entsteht. In der Spätphase des russischen Symbolismus (= S III) schließlich dominiert das "Konzept des 'Weltmythos' (ja des universellen *mif o mife*)", das "eine Narrativisierung des Modells eines *mir v stanovlenii* bzw. *slovo v stanovlenii*" impliziert und "durch die Dehierarchisierung der klassischen Mythenkanones und ihre Auflösung in 'Polysemie' und *polikul'turnost'* mythenverfremdend" wirkt (Hansen-Löve 1987:27-29, unter Berufung auf Minc 1979:94-96). So intendierte der Spätsymbolismus weniger die Restitution archaischer Mythologeme und Motive, sondern vielmehr eine schöpferische Aneignung und Aktualisierung mytho-logischer Denkstrukturen in *teksty-mify*, die als Literatur über Literatur und somit als komplexe kulturelle Phänomene aufgefaßt wurden: Text-Mythen oder besser "Mythen-Texte".

1. Andrej Belyj, der mit seiner narrativen Prosa vor allem zu dieser spätsymbolistischen Phase gehört, hat sich im Zuge seiner Mythen-Neuschöpfung eklatant mythoider Verfahren bei der Generierung literarischer Welten bzw. Weltmodelle bedient, was bei ihm, und gerade bei ihm, ein ironisches Spiel mit Mythologemen und eine groteske Parodierung von mythischen Stoffen und Strukturen impliziert.

Unter "mythoid" soll hier "mythenähnlich" verstanden werden: in motivisch-thematischer und/oder struktureller Hinsicht Mythen entsprechend, Mythen vergleichbar.

"Welt" umfaßt im Mythos, wie er uns beispielsweise in dem nacherzählten antik-griechischen entgegentritt, die Komponenten

- Raum (in der antiken Mythologie ein profaner Raum, in den sakrale Räume, griechisch τέμενα[1], eingebettet sind), wobei mythische Orte stets parataktisch angeordnet, in sich jedoch hypotaktisch (mit einem zentralen Punkt) und

syntaktisch strukturiert sind;

- Zeit (die heilige Zeit, griechisch ζάθεος χρόνος), ein nichtlinearer Zeitverlauf, gekennzeichnet durch identische Wiederholung eines Urereignisses, das seine Ewigkeit im Gegenwärtigen, seine Heiligkeit, ausmacht (Lévi-Strauss 1967:253 spricht von einer Wiederholung in Spiralbewegung);
- numinose Wesen (ideelle und materielle Wesen/Individuen mit Allgemeinbedeutung), deren Name wie ein Begriff fungiert (Gaia z.B. *ist* alles Erdhafte etc.), deren Nennung bereits die mythische Wirklichkeit des Genannten bedeutet und deren Wesen durch bestimmte räumliche Bereiche definiert sein kann;
- ein singuläres Ereignis (griechisch ἀρχή), das sich beständig identisch oder in Varianten wiederholt, eine ganzheitliche Gestalt, eine Konstellation und ein Sachverhalt, der überall und allgemein wirkt und doch singulär und zweckbestimmt ist.

2. Von einigen Vertretern der neuesten sowjetischen Literaturwissenschaft (z.B. Pustygina 1977:82)[2] wird Andrej Belyj als Schöpfer oder Begründer des Genres "Mythos-Roman" in der russischen symbolistischen Literatur bezeichnet und vor allem sein 1913 erstmals publizierter und 1922 beträchtlich gekürzter Roman *Peterburg* global als *roman-mif* charakterisiert (Lotman/Minc 1981:52-53):

> Наиболее ярко, однако, специфика современного обращения к мифологии проявилась в создании (в конце XIX - нач. XX в., но особенно - в 1920-30-х гг. и позже) таких произведений, как "романы-мифы" и однотипные им "драмы-мифы", "поэмы-мифы". В этих собственно-"неомифологических" произведениях миф принципиально не является ни единственной линией повествования, ни единственной точкой зрения текста. Он сталкивается, сложно соотносится либо с другими мифами (дающими иную, чем он, окраску изображения), либо с темами истории и современности. Таковы "романы-мифы" Джойса, Т. Манна, Дж. Апдайка, *Петербург* А. Белого и др.

Im folgenden soll nun dieser Etikettierung nachgegangen und dabei der Versuch unternommen werden, eine T y p o l o g i e der in *Peterburg* realisierten mythoiden Schreibverfahren zu entwerfen. Sie lassen sich, meine ich, auf unterschiedlichen Ebenen eruieren:

2.1. Einerseits ist eine Verarbeitung a n t i k e r M y - t h e n, ein "Rückgriff auf die mythologische Tradition" (Striedter 1971:410) zu beobachten, und zwar

- d i r e k t, durch Zitieren des Saturn-Kronos-Mythos (Apollon Apollonovič Ableuchov, der zaristische Regierungsbeamte, erscheint seinem Sohn während eines Traums, einer "astralen Reise", als Saturn, vgl. Belyj 1962:185 f.) und Anspielung auf den Zeus-Mythos (auch Apollon Apollonovič Ableuchov bringt - wie Zeus - Kopfgeburten zustande, wenn er seine "zerebralen Spiele" betreibt, vgl. Belyj 1962:27 ff.), oder andererseits

- v e r m i t t e l t über verschiedene Spielarten der Verwertung des Apollo-Dionysos-Mythos[3] (der nach dem lichten Gott der Wissenschaften und Künste benannte Senator heißt Apollon Apollonovič und repräsentiert die Ordnung; sein Sohn und Antagonist Nikolaj wird mit dem "außer sich geratenen", zerstückelten und "geschundenen Dionysos" verglichen und verkörpert Wahn und chthonisches Chaos) sowie der durch Nietzsche geprägten Konzeption des apollinischen und des dionysischen Prinzips[4], die sich in Opposition gegenüberstehen und bei Belyj im umfassenden philosophischen Konflikt des 19./frühen 20. Jahrhunderts zwischen alten und neuen Staatsformen bzw. ideologischen Richtungen integriert und ausgeweitet sind[5]; und schließlich läßt sich eine Verarbeitung mythologischer Tradition, ohne Nennung eines mythologischen Themas oder Namens, nämlich durch

- s i t u a t i v e Verwertung des - über Freuds psychoanalytischen und Tolstojs literarischen Ansatz (in *Anna Karenina*) diffundierten - Ödipus-Mythos konstatieren (gemeint ist die dreifache ödipale Situation, in welcher der Protagonist Nikolaj Apollonovič sich befindet: Nikolaj/Anna Petrovna/Apollon Apol-

lonovič, Nikolaj/Anna/Annas Liebhaber, Nikolaj/Sof'ja/Lichutin, wobei gerade diese letztgenannte Dreiecksbeziehung, laut Pustygina 1977:92, autobiographische Bezüge zu der Situation Belyj/L. Blok/A. Blok aufweist und sich im Roman als ein durch den *Balagančik* von A. Blok gebrochenes Trio Harlekin/Kolombine/Pierrot darstellt).

All diesen Remythisierungsverfahren in *Peterburg* ist die I r o n i s i e r u n g gemeinsam, die ironische Brechung[6] - ein typisches Merkmal der Moderne, von dem Lotman/Minc (1981:53) gesagt haben, es beginne in Europa mit James Joyce und in Rußland mit Andrej Belyj.

2.2. Profunder und mythenadäquater als die eher vordergründige Nennung mythologischer Namen (und ihres nur noch kulturellen, nicht mehr magischen Signalements!) zeigt sich die i n d i r e k t e Verwertung von Mythen durch Verwendung ihrer Verfahren bei der literarischen Welt-Generierung. An erster Stelle bei Belyj steht hier die

- m y t h o i d e R a u m a u f f a s s u n g mit dem quasi mythischen Ort Petersburg, um den sich der komplexe und aus verschiedenen Richtungen gespeiste Zentralmythos des Romans rankt. In einer Verschränkung von Ebenen und Schichten (siehe die Graphik "Mythos-Schema"), wo jede vorhergehende die folgende konnotiert und erklärt (vgl. dazu auch Lachmann 1983), ist auf der historisch-politischen Ebene das geschichtliche, von Zar Peter I. als Durchbruch zum Westen begründete Petersburg (nun, zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Ort des aristokratisch-proletarischen Dualismus), auf der ideologischen Ebene Petersburg als Ort des russischen Ost-West-Dualismus mit seinen Exponenten und geistig-kulturellen Implikationen des 18. und 19. Jahrhunderts und auf der literarischen Ebene das Petersburg von Puškin, Gogol' und Dostoevskij (vgl. hierzu vor allem Pustygina 1977) verarbeitet, die allesamt in der Belyjschen Synthese aufgehoben sind, allerdings mit zusätzlichen Qualitäten: Petersburg, als Schnittpunkt von östlicher und westlicher Sphäre, verkörpert das dualistisch aufgefaßte Rußland, das - wie Dionysos im Sparagmos -

untergehen muß, um sich zu erneuern. Es ist ein Ort, in den kosmisches Geschehen (Mond versus Sonne etc.) eindringt, ein mythoider Raum, ein dämonischer Ort[7], der jeden darin Befindlichen verwandelt. Dieses Petersburg repräsentiert letztlich die ganze Welt, und die im Petersburg des Jahres 1905 kursierende Bombe steht zeichenhaft für eine ganze revolutionäre Epoche.

Die Stadt, "keine bloße Einbildung", wie es im Prolog ironisch heißt, sondern "auf der Landkarte zu finden - in Form konzentrischer K r e i s e mit einem schwarzen Punkt in der M i t t e" (Belyj 1962:6), hat ein Machtzentrum, von dem aus Apollon Apollonovič seine Rundschreiben zirkulieren läßt, und Prospekte wie den Nevskij Prospekt, der vor allem der "Z i r k u l a t i o n des Publikums" dient (Kreisfigur!). Umgeben ist das alte Petersburg von einem R i n g aus Fabrikschloten an der Peripherie, von wo aus die revolutionäre Erregung unaufhaltsam ins Z e n t r u m der Stadt vordringt: in das aristokratische Areal, wo der Eherne Reiter vom Dekabristenplatz aus seine ereignishaften Streifzüge unternimmt. Petersburg, durchsetzt von giftigem Nebel und umgeben von endlosen, kalten Weiten jenseits der Stadtgrenzen, bildet sich motivisch im Kleinen noch einmal ab im gelben (= Symbolfarbe des mongolischen Elements!), aristokratischen Haus des Senators, in dem sich die Provokation eingenistet hat (in Gestalt seines mit einer Terroristengruppe kollaborierenden Sohnes Nikolaj und der ihm übergebenen Bombe), und in seinem Zeus-Schädel, dem im zerebralen Spiel (*mozgovaja igra*) alles entspringt, auch der Roman *Peterburg* mit seinen Figuren und Ereignissen, wie der Erzähler ironisch vermerkt.[8]

- Die m y t h o i d e Z e i t a u f f a s s u n g, die in *Peterburg* zum Tragen kommt, ist eine zyklische (vgl. dazu auch Lotman/Minc 1981:37 f.). Die Geschichte, durch den Filter des Petersburg-Mythos gesehen, verläuft k r e i s f ö r m i g:

> Das war der Eherne Reiter!
> Der matt schimmernde Mantel hing schwer von den metallisch glänzenden Schultern und von dem Schuppenpanzer herab. Jetzt wiederholte sich Ewgenijs Schicksal, denn in dem Augenblick, in dem die Mauern des Hauses in der grünen Unendlichkeit verschwanden, wurde die Vergangenheit enthüllt.

Alexander Iwanowitsch rief:
"Jetzt erinnere ich mich... Ich habe gewartet..."
Der Riese mit dem ehernen Haupt war bis zu diesem Augenblick durch die Zeiten galoppiert; nun war der Kreis geschlossen. Zeitalter waren vorbeigeflogen; Nikolaj hatte den Thron bestiegen, und nach ihm die beiden Alexander; und Alexander Iwanowitsch, ein Schatten, hatte unermüdlich alle Zeitepochen überwunden: Tag für Tag, Jahr für Jahr war er durch die feuchten Prospekte Petersburgs gewandert, im Traum und im Wachen... Das Donnern metallischer Schläge hatte ihn und alle anderen verfolgt und ihr Leben zerschlagen.
Apollon Apollonowitsch war ein metallischer Schlag auf Stein, Petersburg ein zweiter - und auch die Karyatide, die bald fallen würde. Verfolgung war unvermeidlich [...].
Da erkannte Alexander Iwanowitsch - ein zweiter Ewgenij -, daß er umsonst ein ganzes Jahrhundert hindurch gelaufen war - vom Dezember bis zum Oktober: die donnernden Schläge hinter ihm hatten ihn ohne jeden Zorn durch Dörfer, Städte, Hausgänge und treppauf, treppab verfolgt; ihm war verziehen. Alles Gewesene und alles Kommende war nur ein visionäres Durchwandern des irdischen Lebens bis zum Trompetenstoß des Erzengels. (Belyj 1962:242 f.)

Nicht nur Zar Peter, als der Schöpfer und Vernichter seiner Stadt (bei den Altgläubigen ist Peter I. der Antichrist und Petersburg das neue Babel, das in einer Sintflut versinken wird!) sowie als komplexer historisch-ideologisch-ikonisch-literarischer Bedeutungsträger aufgefaßt, kehrt wieder, auch Christus, oder eine ironisch gebrochene christomorphe Erscheinung[9] taucht immer wieder an Sujet-Nahtstellen auf (Opposition weißer vs. roter Domino; Christuszüge attribuieren aber auch den gleichzeitig mit Teufels- und Froschzügen ausgestatteten Nikolaj). Dudkin, der Mystiker und revolutionäre Doppelgänger Nikolajs, beschwört und erlebt in seinen Halluzinationen den Sprung Peters I. über die Geschichte (ikonische Figur = historische Figur) und die Wiederkehr von Kulikovo (das Aufgehen der "russischen Sonne" als Sinnbild des Siegs über die Tataren, vgl. Belyj 1962:78). Die zyklische Zeitauffassung, zu der auch das Werden, Vergehen und Wiedererstehen im Dionysos-Mythos (Frank 1982:316-319) gehört, spiegelt sich in der (von gnostischem und anthroposophischem Gedankengut geprägten) Kreisfigur mentaler Erlebnisse, Träume, Reinkarnationen:

> Apollon Apollonowitschs Gedanken schweiften in die Ferne und verdichteten sich zu einer Vorstellung. Einer seiner schweifenden Gedanken war, daß der Unbekannte wirklich existierte; dieser Gedanke kehrte wieder zu seinem Ursprung zurück: in den Kopf des Senators.
>
> Der Kreis hatte sich geschlossen. (Belyj 1962:27)

> Seine Erlebnisse zogen sich wie ein unsichtbarer Schwanz hinter ihm her. Alexander Iwanowitsch durchlebte die Ereignisse in umgekehrter Reihenfolge. Ihm war, als öffne sich sein Rücken gleich einer Tür und als dränge ein riesiger Körper heraus - die Erlebnisse der letzten vierundzwanzig Stunden. (Belyj 1962:76)

> Nikolaj Apollonowitsch erinnerte sich plötzlich, daß er ein alter Turanier war, der sich in einem russischen Edelmann reinkarniert hatte, um das alte Gebot zu erfüllen: alles zu zerstören. Der alte Drache mußte sich von entartetem Blute nähren und alles wie eine Flamme verschlingen; der alte Osten hat unsere Zeit mit einem Hagel von Bomben überschüttet, und Nikolaj Apollonowitsch, eine alte turanische Bombe, explodierte nun, da er seine Heimat sah. Sein Gesicht nahm mongolische Züge an, und er sah aus wie ein Mandarin des mittleren Reiches, der im europäischen Gehrock in geheimer Mission nach dem Westen gekommen war. (Belyj 1962: 186 f.)

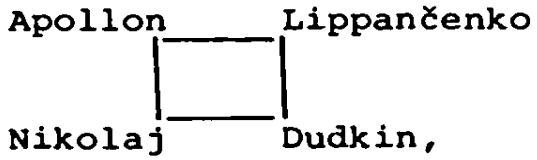
In dem "Das jüngste Gericht" betitelten Kapitel, aus dem dieses letzte Zitat stammt und in dem Nikolajs Auseinandersetzung mit seinem als Saturn erscheinenden Vater während eines apokalyptischen Traums (mit dem Kopf, schlafend, auf der Bombe!) thematisiert wird, ist schließlich die Drehbewegung der Zeit (Saturn wird als *ça tourne* ludistisch "erklärt", "etymologisiert"!), ihr Stillstand und ihr Rückwärtslauf mit dem zentralen Dingsymbol, der aufziehbaren Bombe und dem damit verbundenen Assoziationsfeld, in Beziehung gesetzt. "Der Kreislauf der Zeit war zu Ende, die Herrschaft Saturns war wiedergekehrt" (188) - soll heißen: der Sohn oder die Söhne (Zeus, Hades und Poseidon im Mythos) erhebt/erheben die Hand gegen den Vater (Kronos/Saturn), um ihn zu entmachten - "und deshalb geht alles zugrunde" (188). Nikolaj erwacht; "alles drehte sich in seinem Kopf" ("в голове *завертелось*", Belyj 1978:199). Sollte er den Bomben-Mechanismus zurückstellen ("*повернуть*")? Er entscheidet sich für das Gegenteil: "Er drehte den kleinen Schlüssel zwanzigmal um... In der Nacht würde der Schlüssel plötzlich stillstehen.

Die Wände würden einstürzen" ("Ключик он *повернул* двадцать раз; ... на исходе же ночи движение ключика не отсрочит: развалятся стены", Belyj 1978:199).

- Die mythoide Figurenkonzeption in *Peterburg* manifestiert sich vor allem darin, daß auf der pragmatischen Handlungs- und der Bewußtseins- oder Traumebene ambivalente Gestalten agieren: "numinose", wenn auch profanierte, ironisierte Wesen, die Vater und Sohn gleichzeitig sind (Apollon Apollonovič ist Saturn und Zeus; Nikolaj ist ein Antipode des alten "mongolischen" Turaniers Ableuchov, aber gleichzeitig selbst ein Ableuchov etc.) und die sich in Doppelgängern (einer Abwandlung der mythischen Gestalt, die in vielen Erscheinungsformen auftreten konnte) ganz oder partiell spiegeln: Apollon, der die alte bürokratische und autokratische Staatsordnung symbolisiert, steht in antagonistischer Opposition zu seinem Sohn, der - wenn auch Terrorist wider Willen - die revolutionäre Generation und das Chaos verkörpert. Andererseits sind beide Ableuchovs auch partiell Similaritätsfiguren, vereint durch das gemeinsame Blut, dem gleiche oder ähnliche äußere Eigenschaften und Charakterzüge entspringen (derselbe Vatersname dient als Signalement!) Als Doppelfiguren treten Dudkin/Lippančenko, Morkovin/Nikolaj, Nikolaj/Dudkin und Sof'ja/Varvara auf, die jeweils in Similaritätsrelation (verbunden durch die "gemeinsame Sache") und Opposition zueinander (Antithetik der Charakterstrukturen, des Äußeren, der politischen Taktik etc.) stehen. Auch das "Paar" Apollon/Dudkin gehört hierher: Die beiden sind einerseits deutlich erkennbar als Antipoden (Opfer/Täter; Regierungsbeamter/Terrorist) und andererseits als Komplementärfiguren in dem Sinne, daß alle zwei, wenn auch auf verschiedenen Ebenen, ihr Zerstörungswerk betreiben in der Nachfolge Peters I., als dessen Parodien sie angelegt sind (Funktion: Entmythisierung des Peter-Mythos).

Das vielschichtige ideologisch-symbolische Feld des Romans bringt, neben den einfachen Paarbildungen, sogar doppelte Doppelfiguren hervor, die sich in jeweils analogen "Paaren" ironisch spiegeln. Von zentraler funktionaler Signifikanz erweist

sich hier das Quartett Nikolaj/Apollon/Dudkin/Lippančenko, das man einmal vertikal als Vater-/Sohn-Paarungen (= Apollon/Nikolaj und Lippančenko/Dudkin) oder horizontal als Äquivalenz-Paare, bei denen jeweils der zweite das dunkle *alter ego* des ersten verkörpert (Nikolaj/Dudkin und Apollon/Lippančenko), gruppieren kann. Ergebnis ist eine doppelt parallele, "quadratische" Beziehungsstruktur



die sowohl durch spezifisch anagrammatische Namensformen (*Nikolaj* - Dud*kin*, Ap*oll*on - *Lipp*ančenko), als auch Parallelen auf der Intentions- oder Handlungsebene markiert ist (Nikolaj "ermordet" seinen Vater Apollon und Dudkin seinen "Vater" Lippančenko; beide verwenden eine Schere; Apollon und Lippančenko legen sich - etwa gleichzeitig - am selben Abend vor ihrer geplanten bzw. realisierten Ermordung eine Patience, die beiden nicht aufgeht, etc. (vgl. Burkhart 1984:151 f.).

Mythoid in Belyjs Figurenauffassung ist auch das Phänomen, daß bestimmte - parataktisch angeordnete - Räume mit Figuren "identisch" sind. Als eklatantestes Beispiel zeigt sich hier die Identitätsbeziehung Peter = Petersburg: die Stadt und ihr Schöpfer sind eins; wo Peter auftaucht (als eherner "Gast", als Reiterstandbild, das nachts durch die Straßen galoppiert, als Fliegender Holländer, als pfeiferauchender Seemann etc.), i s t Petersburg. In ähnlicher Weise verkörpert der Senator das aristokratische und Dudkin das proletarische (inselgebundene) Petersburg, und alle Grenzüberschreitungen (wenn sich beispielsweise der Inselbewohner Dudkin mit der Bombe in der Hand ins Petersburg der Regierungs- und Repräsentationsgebäude begibt!) sind höchst ereignishaft.

- Das sich ständig wiederholende s i n g u l ä r e E r e i g n i s, welches den Mythos ausmacht, ist im Roman *Peterburg* in-

tegriert als Mord (Vatermord; Revolution; Verfolgung des Sohns durch den Vater; Zerstückelung und Durchbohrung des Ermordeten und des Mörders), als Vernichtung u n d Auferstehung, als der omnipräsente Verrat, als die allgegenwärtige P r o v o k a t i o n (Leitmotive und Dingsymbole: Bombe, rote Farbe, zirkulierender Browning, Streiks, Schere, finnisches Messer etc.). "Es gibt in dem ganzen Text", schreibt Fritz Mierau (1983:176), "keine Begegnung, die nicht durch Provokation zustandekäme und über Angst, Mißgeschick und Peinlichkeit in einen terroristischen Akt, in eine Durchbohrung mündete. Jede Gebärde ist vieldeutig, jede Reaktion verräterisch, jeder Blick eine Suggestion [...]. Provoziert durch die Revolution, möchte der Senator die Inseln jenseits der Newa, wo der Aufruhr brütet, am liebsten aber ganz Rußland (oder die ganze Welt?) mit den Pfeilen der Prospekte durchbohren [...]. Der Sohn, der von einer ganz anderen Durchbohrung träumte, wird um sein Liebesabenteuer mit Sofja betrogen und richtet seine Wut nun gegen den Schuldigen jener Ur-Durchbohrung, den Vater [...]. Die Bombe, die ihm ins Haus gebracht wird, bewirkt über die manischen Verschluckungsphantasien die Durchbohrung von innen - Bewußtseinsdurchbrüche [...]. Und der Terrorist [...]? Ihn bringt ein furchtbarer Verdacht um den Verstand. Der Verdacht, daß ein ganz anderer Provokateur, ein 'Provokateur höheren Typs', ein Polizeispitzel, in der Terrororganisation über ihn bestimme und den Senatorensohn [...]. Hier liegt der Angelpunkt der Konstruktion: Wie der Terrorist nicht weiß, wo das Polizeikalkül beginnt, so weiß der Sohn nicht, wo der Vater in ihm endet. Immer richtet sich der Akt gegen den Akteur selber: Petersburg, das sich selbst zugrunderichtet. Um diese Selbstvernichtung zu arrangieren, machte Andrej Bely - Provokation der Provokationen - seine Petersburger Europäer auf dem Wege des Bewußtseinsdurchbruchs zu 'Mongolen'. Der böse Zauber ist ein 'gelber Zauber'."

Lotman und Minc (1981:54 f.) haben zu Recht Belyjs Deutung der Geschichte des Doppelagenten Azef, die zentral im Roman verarbeitet ist, als den "Mythos einer weltweiten Provokation" (*mif o mirovoj provokacii*) bezeichnet, und es ist der Eros des

Terrors, eine nicht zu verleugnende Lust an der Provokation, die die Stimmung im Petersburg von 1905 und danach bestimmt. Am 26. November 1911 schreibt Belyj an A. Blok:

> Dein Brief hat mich furchtbar erregt, freudig erregt; alles, was Du mir schreibst, ist mir aus kleinsten Andeutungen mehr als bekannt: der gelbe Zauber - ergib dich und - das Automobil, die Tartaren, die japanischen Gäste, weiter - Finnland oder 'etwas' in Finnland, weiter - Helsingfors, Asef, die Revolution - genau dieselbe Skala.[10]

- Hatte der archaische Mythos die Funktion, die Götter sowie die Entstehung und Beschaffenheit der W e l t und der Dinge zu e r k l ä r e n, so wird diese ursprüngliche Intention in Belyjs *Peterburg* vorwiegend ironisch-parodistisch decouvriert: Die Kosmogenese, die "Erklärung" des russischen Imperiums und seiner Metropole klingt in dem Prolog, der mit den grotesken Sprachmitteln der Gogol'schen *Peterburgskie rasskazy*, dem Mythos von Moskau als dem Dritten Rom, der Bürokratensprache und den offiziellen Titeln des russischen Zaren parodierend spielt, so:

> Was ist unser Russisches Imperium?
>
> Unser Russisches Imperium ist eine geographische Einheit, was besagt: ein Teil eines wohlbekannten Planeten. Das Russische Imperium umfaßt: erstens - Großrußland, Kleinrußland, Weißrußland und Rotrußland; zweitens - die Königreiche Georgien, Polen, Kasan und Astrachan; drittens... nun, und so weiter, und so weiter.
>
> Unser Russisches Reich besteht aus einer großen Anzahl von Städten: aus Hauptstädten, Gouvernementsstädten, Kreisstädten, Provinzstädten ohne Gerichtsbezirk und ferner aus einer ehrwürdigen alten Residenz und aus der Mutter aller russischen Städte.
>
> Die ehrwürdige alte Residenz ist Moskau, und die Mutter der russischen Städte ist Kiew.
>
> Petersburg, Sankt Petersburg oder einfach Peter (was das gleiche ist), gehört gleichfalls zum Russischen Imperium. Und die Zarenstadt Konstantinograd, auch die Stadt Konstantins oder Konstantinopel genannt, gehört nach dem Erbfolgerecht zum Russischen Reich. Doch darüber wollen wir uns nicht verbreiten.
>
> Wir wollen uns vielmehr mit Petersburg befassen. Ob Petersburg, Sankt Petersburg oder einfach Peter - es ist ein und dasselbe. Auf Grund dieser Erwägungen ist der Newskij Prospekt ein Petersburger Prospekt.
>
> Der Newskij Prospekt besitzt eine erstaunliche Eigenschaft: er besteht aus einem weiten Raum, der zur Zirkulation des Publikums dient; mit Nummern versehene Häuser begrenzen ihn; die Häuser sind fortlaufend numeriert, so daß

man jedes beliebige Gebäude leicht finden kann. Wie jeder Prospekt ist der Newskij ein öffentlicher Prospekt, das heißt, er dient zur Zirkulation des Publikums, nicht etwa der Luft. Die Häuser, die ihn zu beiden Seiten begrenzen, sind... hm... ja: für das Publikum. Abends ist der Newskij Prospekt elektrisch beleuchtet. Am Tag braucht er keine Beleuchtung.

Der Newskij Prospekt ist gradlinig, denn er ist ein europäischer Prospekt; jeder europäische Prospekt ist nicht einfach ein Prospekt, sondern, wie ich bereits erwähnte, ist ein Prospekt europäisch, weil... hm - ja...

Deshalb ist der Newskij Prospekt ein gradliniger Prospekt.

Der Newskij Prospekt ist ein nicht unwichtiger Prospekt in dieser sehr unrussischen Hauptstadt. Die übrigen russischen Städte sind nichts weiter als ein Haufen Holzhäuser [...

Wie dem auch sei - Petersburg ist keine bloße Einbildung, denn man kann es auf der Landkarte finden - in Form konzentrischer Kreise mit einem schwarzen Punkt in der Mitte. Und dieser mathematische Punkt, der keine Ausdehnung hat, verkündet energisch, daß Petersburg existiert: diesem und keinem anderen Punkt entspringt der reißende Strom von Worten, die dieses Buch bilden, von diesem unsichtbaren Punkt gehen Rundschreiben nach allen Richtungen. (Belyj 1962:5-6)

Und ebenso ironisch strukturiert ist zu Beginn des ersten Kapitels die mythoide "H e r o e n" - G e n e s e der Ableuchovs:

Apollon Apollonowitsch Ableuchow stammte aus vornehmem Geschlecht: Adam war sein Ahn. Doch das ist nicht die Hauptsache: wichtiger ist, daß einer dieses vornehmen Geschlechts, Shem, der Stammvater der semitischen, hessitischen und rothäutigen Rasse war.

An dieser Stelle können wir uns den Vorfahren aus einer weniger fernen Epoche zuwenden. Sie hatten ihr Leben unter den kirgisisch-kaisachischen Horden verbracht, bis der Mirza Ab-lai, der Urgroßvater des Senators, während der Regierung der Zarin Anna Joannowna mutig in russische Dienste trat und bei der christlichen Taufe den Namen Andrej und den Familiennamen Uchow erhielt. Der Kürze halber wurde der Name Ab-lai-Uchow später zu Ableuchow zusammengezogen.

Dieser Urgroßvater begründete das Geschlecht der Ableuchow. (Belyj 1962:7)

Mit diesen, den europäisch-asiatischen Dualismus in *Peterburg* und seinen Bewohnern signalisierenden Anfangspassagen des Textes sind alle Motiv- und Symbolketten (s. Graphik; auch Lachmann 1983:94 ff.), die sich in Similaritäts- bzw. Oppositionsbeziehungen manifestieren, konnotierend verbunden. Vor allem

entwickelt sich daraus der dominante historisch-ideologische und literarische Signifikanten-Komplex "gelbe Gefahr/Mongolensturm/Osten/schwarze Magie" vs. "Christentum/Westen/Ratio/weiße Magie", in dem sich die kulturelle Opposition auf den Signifikat-Dualismus zwischen Gut und Böse projiziert.

2.3. Mythoide Verfahren auf der poetisch-strukturellen und metapoetischen Ebene

Daß der Text *Peterburg* generell in puncto Schreibverfahren und Struktur auf der Wiederholung, Wiederkehr, Doppelung/Spiegelung und Vervielfachung basiert, wurde mehrfach in der Sekundärliteratur konstatiert. In der Tat läßt sich in der bei Belyj eklatanten Intertextualität eine "Kreisbewegung" fremder, verarbeiteter Texte und Motive (vor allem dem Petersburg-Komplex, vgl. Elsworth 1983:103) beobachten. Pustygina nennt diese - primär auf die "Petersburger Linie" in den Werken von Puškin, Gogol' und Dostoevskij bezogene - Schicht der Zitathaftigkeit (*plast citatnosti*) bei Belyj einen "aktualisierenden Mythos" (*aktualizirujuščij mif*), insofern als "в рамках концепции мифологической цикличности времени русская история *актуализирует*, исторически объясняет повторяющиеся 'вечные сюжеты' мировой истории ('прамифы'), а также представляющие ее сюжеты русской литературы ('миф о Петербурге')" (Pustygina 1977:82).

So wie sich in Belyjs apokalyptischem Krisenbewußtsein und seiner von gnostischem und östlich-anthroposophischem Wissen gespeisten Kulturphilosophie historische und individualpsychologische Erfahrungen wiederholen ("Vor ihm erhob sich ein riesiger Kopf aus dem Jahrtausende alten Sand: Nikolaj Apollonovič saß vor einer Sphinx...; er sah voraus, daß das Schicksal des alten Ägypten sich im zwanzigsten Jahrhundert wiederholen würde: die Kultur war ein vermoderter Kopf, alles in ihr war tot; nichts würde bleiben: eine Explosion würde alles hinwegfegen", heißt es im Epilog von *Peterburg*), lassen sich in dem Roman ganze Zeichenreihen vorwärts und rückwärts denotierend lesen. Es geht hier in erster Linie um eine Realisierung des von Belyj betonten "musikalischen Prinzips" (neben dem satirischen und sym-

bolischen), das sich kompositionell[11] als fugenartige Zyklizität (vgl. z.B. das Kapitel "Letnij sad") und en detail in der Verwendung von Leitmotiven, doppelt kodierten Zeichen (Leitsymbolen) und Parallelismen zeigt, in Entsprechung zu den Leitmythen des Romans (z.B. Mythenkomplex "Osten, Terror, Chaos" ≙ gelbe Reiterhorden, grünlich-giftiger Nebel, Bombe/Schere, rote Plakate/roter Domino, Fieber etc.)[12]. Die Figur der Umkehrung, das Palindrom, manifestiert sich nicht nur in der intendierten Möglichkeit, ganze Textteile vor- und rückwärts zu lesen, sondern auch im kleinen auf der Namensebene (vgl. die von Dudkin halluzinierte dämonische Figur des "Persers" Šišnarfne alias Enfranšiš; Ivanov/Vonavi = ein Russe bzw. Japaner; Morkovin, der Polizeispitzel, der sich anagrammatisch in der Figur des harmlosen Bezirksschreibers Voronkov spiegelt, usw.). Nicht zuletzt erweist sich Belyj als ein in *Peterburg* metapoetisch operierender Mythenschöpfer auch in der Weise, daß er - neben der auf lautlich-semantischer Wiederholung basierenden Rhythmisierung (vor allem durch dreiteilige Metren) - im Rahmen seines Konzepts der Lautinstrumentierung und grundlegenden Strukturierung des Textes durch "Leitlaute" quasi die ursprüngliche, nämlich die klanglich-phonetische Seite des Wort-Zeichens v o r dem Schrift-Zeichen betont und sich wiederholen läßt. Belyj hat sich selbst (1934:306 f.) dazu so geäußert:

> Звуковой лейт-мотив и сенатора и сына сенатора идентичен согласным, строящим их имена, отчества и фамилию: "А*пол*лон А*пол*лонович А*бл*еухов": "плл-плл-бл" сопровожлает сенатора; "Ни*кол*ай А*пол*лонович А*бл*еухов": "кл-плл-бл"; все, имеющее отношение к Аблеуховым, полно звуками "пл-бл" и "кл"; плавное "л" по закону, отмеченному Якубинским, переходит часто в звук "р"; "б" группы "би" переходит в "в". - Род Аблеуховых "у-*бл*-юдочный" (бл); сенатор - кавалер "*Бел*ого *орл*а" (бл-рл); в доме - "*поло*-сатый *буль*-дожка" (пл-бл); сенатор питает страсть к фигуре *пара*-*л*-*лелеп*-и-*пе*-да" (пр-л-ллп-п); комбинат из согласных "р-л-п-б" сопровождает сенатора: "А-*полл*-он А-*полл*-онович не *люб*-ил *пр*-осторной квартиры" (плл-плл-лб-пр-р-р-р), где "ме-*бель*... *бли*-стала...; ме-*бель* в *бел*-ых чех-*л*-ах *пр*-едстоя-*ла*"... (бл-бл-бл-бл-л-пр-л)[...]; принимая ж во внимание и "к" ("Ни-*к*-олай")[...]; к нему "*прил*-ете-*ли* *пли*-ты *пар*-кетного *пол*а" (прл-л-пл-пр-пл)[...]; в доме его "*ломали паль*-цы *в пориве бе*-с-*пло*-дных угод-*ливо*-стей" (лмл-пл-впрв-б-пл-лв); "нак-*ло*-ня-*ла*-сь, как *ла*-к,

> ... *ля*-сина; *повер*-х *пары белых-белых* штанов *обле*-ка-*л*-ся мунди-*р ло*-ска с *ра*-ззо-*ло*-ченной г-*ру*-дью" (л-л-л-л-пвр-пр-бл-бл-бл-л-рл-р-л-р) [...] Таков звуковой лейт-мотив Аблеухова, осложненный "кк" (Ни-ккк-олай) и "ссс"; в моей импрессии "лл" - гладкость формы: Апо-ллл-он; "пп" - давление оболочек (стен, бомбы); "кк" - поверх неискренности: "Ни-*ккк*-олай... *ккк*-ланялся на, *кк*-а-*кк* ла-*кк*, пар-*кк*-ета-хх"; "ссс" - отблески; "рр" - энергия взрыва (под оболочками): "*прр*-о-*рр*-ывв" в *брр*-ед; слова: *лл*-а-*кк*, *лл*-о-*сскк*, *бблл*-е-*сскк* живописуют согласными: под формой (бб-пп) льющегося (лллл) блеска (сссс) - удушье (ккк-ххх). - Лейт-мотив провокатора вписан в фамилию "*Липпанченко*": его "лпп" обратно "плл" (Аблеухова); подчеркнут звук "ппп", как разрост оболочек в бреде сына сенатора, - Липпанченко, шар, издает звук "пепп-пеппé": "*П*-е-*пп П*-е-*пп*-ович *П*-е-*пп* будет шириться, шириться, шириться; и *П*-е-*пп П*-е-*пп*-ович *П*-е*пп лоп*-нет: *лоп*-нет все": п-пп-п-пп-п-пп-шрс-шрс-шрс-п-пп-п-пп-п-пп: лп-лп (стены тюрьмы "пп", разорвутся: шрррс); "ррр" есть разрыв: "шшш-ссс" - расширение газов, которые пучатся в желудке у старика; сынок же имеет чувство, что он, объевшись *сардинками*, проглотил с ними вместе сардинницу, которая - бомба.

Seine "Phonoschrift" (*zvukopis'*) versteht sich als "prähistorische Gestikulation der Zunge/Sprache" (*doistoričeskaja žestikulacija jazyka*, vgl. Belyj 1934:234), also eine dem "primitiven" Mythos adäquate Ausdrucksform.

3. Intention und Funktion mythoider Verfahren in *Peterburg*

Sinnkonstitution im kulturhistorisch-philosophischen Kontext und Fragen der historischen Transformation haben Belyj offenbar zu einer seinem Verständnis nach adäquaten, nämlich mythopoetischen Vertextung gedrängt. Die "Semantisierung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft und der Ausblick auf ein kosmisches Geschehen", wie Holthusen (1978:5 f.) es formuliert hat, "bringen sowohl die mythische Zeit als auch den mythischen Raum ins Spiel". Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen (vgl. Nachdruck der ersten Fassung von *Peterburg*, herausgegeben von D.S. Lichačev, Moskau 1981:604: "старое и новое раздельно не существуют в категории времени; есть одно: старое и новое во все времена"), Kunst und Spiritualität als ein unerschöpfliches Reservoir von Zeichen und Symbolen (s. Lachmann 1983:82; Burkhart 1984:33, etc.) sind Grundgedanken der Belyj-

schen Kulturphilosophie, die mythogenetische Züge trägt.

In einer Welt der Korrespondenzen, wo alles mit allem zusammenhängt, nicht zuletzt die Texte (vgl. Lachmann 1983:73), und wo die W o r t e m a g i s c h e K r a f t besitzen, ist die Ausdrucks-Inhalts-Relation des Sprachzeichens auf archaische Weise außer Kraft gesetzt: das Wort benennt nicht, sondern i s t sein Denotat. Wortmagie stellt ein Erkenntnismittel dar:

> Indem ich mich bemühe, alles, was in mein Gesichtsfeld kommt, beim Namen zu nennen, schütze ich mich im Grunde vor der feindseligen, mir unverständlichen Welt, die von allen Seiten gegen mich andrängt. Durch den Laut des Wortes besänftige ich diese Elemente; der Prozeß der Benennung der raumzeitlichen Erscheinungen mit Worten ist ein Prozeß der Beschwörung; jedes Wort ist eine Zauberformel [...]. Wenn keine Worte existierten, würde auch keine Welt existieren.
> (Belyj 1910:430 f.)

Hier ist die mythische (oder mythoide) Denkweise der rationalistischen vorgeordnet; der prärationalistische Mythos rangiert vor dem Logos als eine dem Symbolismus adäquate Interpretationsform der Welt. Dies gilt in besonderem Maß für Andrej Belyj, der in *Peterburg* permanent mythoide mit literarischen Reihen und Komplexen schneidet, kreuzt und dadurch potenziert.

Belyj erweist sich aber auch als ein Überwinder des mythogenen Symbolismus (= S II) dadurch, daß er den evozierten Mythos durch Profanierung und parodistische, grotesk-ludistische Verfahren ganz oder partiell wieder zerstört, ohne indes die Transparenz mythoider Strukturen aufzuheben. Diese Ambivalenz dem Mythos gegenüber (eine typische Attitüde der Moderne) bewirkt, daß eigentlich keine Welt-Generierung (im Sinne der mimetischen Darstellung einer fiktiven "Welt" mit Alltag, Charakteren etc.) erfolgt, sondern daß vielmehr auch die Welt-Generierung vorgetäuscht und parodiert wird (metapoetisch als "Kopfgeburt"), tatsächlich aber eine dominante Z i t a t e n w e l t, eine Kopfwelt, eine ästhetisierte Literaturwelt entsteht.

Die wahren Mythen der modernen Zeit sah Belyj, hellsichtig wie immer, in den Massenkulturphänomenen: nämlich in erster Linie im Kino, dem er 1908 eine in höchstem Maße "mythenschöpferische" Qualität zugeschrieben hat (vgl. Civ'jan 1984:106,115; Be-

lyjs Zentralmotiv in *Peterburg*, nämlich der Mensch als Bombe, ist nachweislich dem frühen Film entnommen; zu Belyjs "filmischer" Schreibweise siehe auch Burkhart 1984:210)[13]. Diese Prognose wird bestätigt von Lotman/Minc, die in dem letzten der vier von ihnen aufgestellten Mythen-Verarbeitungsmodi (1981:42,46) gerade den Film in all seinen Erscheinungsformen nicht nur als "mythogen" einstufen, sondern sogar von "Kino-Mythen" (*kino-mify*, *kino-mifologija*) sprechen. Andrej Belyjs *Peterburg* ist in dieser - das heißt: a u c h in dieser - Tradition der Adaptation von Filmen durch die Literatur der Moderne zu sehen.

Resümierend-axiologisch läßt sich sagen, daß Belyj, der antik-griechische, biblische und kulturgeschichtlich-literarische Mythologeme zur Synthese bringt und daraus einen werkimmanenten sekundären Individualmythos kreiert hat, vor allem dies intendiert: durch die Aktualisierung archaischer Mythen und die spezifisch-moderne groteske Brechung ihrer Themen und Verfahren die geistig-kulturelle und politische Umbruchssituation der Gegenwart zu deuten und im mythoid-utopischen Appell die Welt (auch die der Literatur) zu erhellen. Nicht zuletzt hierin begründet sich der komplexe, auch aufklärerische Anspruch des mythopoetischen Textes *Peterburg*.

A N M E R K U N G E N

[1] Ich folge hier der von Hübner 1985 entwickelten und verwendeten Terminologie.

[2] Pustygina führt aus, daß Belyjs Hauptwerk *Peterburg* in seinem Sujet auf drei "Urmythen" basiert (nämlich dem Mythos vom Fliegenden Holländer, dem Mythos von Saturn und seinen Söhnen und dem christlichen Mythos vom Ende der Welt) und sein Autor als der "Mythos-Roman"-Schöpfer im russischen Symbolismus anzusehen sei: "Прамифологическая основа романа дает право утверждать, что А. Белым был создан в России жанр 'романа-мифа'. Характер такой 'мифологичности' - осознанный, о чем свидетельствуют мифотворческие концепции русских символистов в целом, частное же подтверждение нашей гипотезе мы находим у самого А. Белого - в его высказывании о романе Ф. Сологуба *Мелкий бес* (в котором, по мнению А. Белого, 'натура мирового мещанства', которую изображает Сологуб, 'мифологична' - *Мастерство Гоголя*, 292). Сама идея создания

жанра романа такого рода во многом, по-видимому, восходит к концепции так называемой 'частной мифологии' Ф. Шеллинга, а также к трактовке романа у Новалиса (естественно, - с преломлением сквозь призму неоромантической концепции 'вечного возвращения' Ф. Ницше, имя которого прямо называется в *Петербурге*)."

[3] Zu dem vertikalen Bezugssystem zwischen literarischen und mythischen Konfigurationen in *Peterburg* vgl. Lachmann 1983:91.

[4] Das bei Nietzsche zum philosophischen Begriff gewordene antagonistische Wortpaar *apollinisch/dionysisch* hat seine Vorgeschichte in der klassischen Philologie: Der griechische Hauptgott Apollon war durchgängig einer der Eckpfeiler des klassischen Humanismus, während der der Mysterienwelt zugehörige Dionysos/Bacchus dort wichtig wurde, wo man die Nachtseite des Griechentums entdeckte. Nietzsche sah in Apollon und Dionysos Personifizierungen der beiden "Urtriebe" des Weltgrundes: Der apollinische Trieb ist bestrebt, durch Maß und Begrenzung in Raum und Zeit Gestalten zu schaffen und zu verewigen; der dionysische Trieb dagegen zerbricht, immer neu zeugend, jede Grenze, alles Gestaltete, und führt es in den einigenden Weltgrund zurück. - Da diese beiden kosmischen Prinzipien im Menschen fortwirken, verwendet Nietzsche sie als psychologische und ästhetische Leitbegriffe. Apollinisch sind Vision und Verklärung, das harmonisch Geordnete, die ethische Begrenzung, in der Kunst die Malerei, Plastik und Epik. Dionysisch ist aber alles leidenschaftlich Bewegte, der Rausch, die Ekstase, in der Kunst vor allem die Musik und die Lyrik. Die höchste Entfaltung der Kunst wurde in der attischen Tragödie erreicht, in der sich das Apollinische und das Dionysische zu einer Aussage vereinigen. (Burkhart 1984:204)

[5] Daß A. Belyj diese beiden Pole der Nietzscheschen Kulturphilosophie zu "Krisenmetaphern" nicht nur der russischen Moderne, sondern des modernen Bewußtseins überhaupt radikalisiert, darauf hat Maria Deppermann hingewiesen: "Belyjs Krisenbewußtsein ist von dem der beiden anderen Symbolisten [Blok und Ivanov, D.B.] unterschieden. Nicht primär die Kommunikations- oder Geschichtskrise, sondern die radikale Grunderfahrung der *Spaltung des modernen Bewußtseins* - und deshalb der ganzen Kultur - in die beiden antagonistischen Kräfte von *Ratio und Trieb* stehen bei Belyj im Mittelpunkt der Kulturkritik. Er sieht sie aber nicht nur als zwei polare Grundgegebenheiten an, die seit jeher vom Bewußtsein in Einklang zu bringen sind, sondern als *gefährliche Extremstrukturen*, die - abgetrennt voneinander - hypertrophieren und dadurch die Weiterexistenz des Menschen in Frage stellen" (Deppermann 1982:73 f.).

[6] So zum Beispiel die Auflösung des Dionysos-Christus-Heilsbringer-Mythos und des (ursprünglich eueterischen) Zerstückeltwerdens in der ironischen Reihe Nikolaj-Pepp-Bombe: Nikokaj, der sich auf der mentalen Ebene identifiziert mit dem zerrissenen Dionysos und der springenden, zerplatzenden Traumgestalt des anthropomorphisierten Kinderballs (mit dem onomatopoetisch-witzigen Namen Pepp Peppovič Pepp, vgl. Belyj 1962:183-185,189, 204 f.), glaubt, die tickende Bombe verschluckt zu haben. Er *ist*

letztlich die Bombe: nach außen hin kaltblütig (mit Reptilien- und Froschattributen) und neukantianisch-kühl, im Innern aber gefüllt mit einem hochexplosiven Emotionsgemisch aus Haß und Liebe.

[7] Belyjs Petersburg ist ein teuflischer Raum der "vierten Dimension", ein "Geisterreich" mit zahllosen Anspielungen auf Puškins *Mednyj vsadnik*, Gogol's *Peterburgskie rasskazy* sowie Dostoevskijs *Besy* und *Idiot*. Pustygina (1977:86 f.) merkt dazu an: "Концепция пространства неокантианцев связывается с другой, не менее важной, идеей 'страшного суда', суть которой - апокалиптическое представление о 'бесовском городе', разделенном сетью дьявола ('телеграфными и телефонными проволоками', 'проспектными стрелами' на 'пространственные кубы' (ср.: Аполлон Аполлонович мечтает, чтобы

> 'вся сферическая поверхность планеты оказалась охваченной, как эмениными кольцами, черновато-серыми кубами [...], чтобы сеть параллельных проспектов: пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов: *по квадрату на обывателя...*' [...]).

'Бесовская' же сущность людей, населяющих 'бесовский город', отсылает нас к другому источнику - к роману *Бесы* Достоевского, играющему важную роль в *Петербурге* как на уровне концептуальном, так и фабульном ('бесовство' это - 'с в и н с т в о рхусское', по определению А. Белого [...]). [...] Ср. в *Идиоте* Достоевского: сын Лебедева говорит о том, что 'звезда Полынь' в Апокалипсисе, павшая на землю на источники вод, есть, по толкованию его отца, сеть железных дорог, раскинувшаяся по Европе [...]".

[8] Mit dieser Strukturierung gibt sich Belyjs Petersburg deutlich als mythoider Ort zu erkennen: "Der einzelne Témenos für sich [...] zeigt seine *hypotaktische* Struktur schon darin, daß er in irgendeiner Weise einen Mittelpunkt hat: Einen Tempel, eine Quelle, einen Fluß, einen Hain, Bäume, einen Berg und dergleichen [...]. In solchen Mittelpunkten ist das numinose Wesen des Témenos am dichtesten anwesend, und von hier aus dringt seine mythische Substanz in alle seine Teile. So ist es ausschließlich diese mythische Substanz, die aus ihm eine *synthetische* Einheit macht", betont Hübner 1985:172.

[9] Es handelt sich um eine ganze Assoziationskette, vom Einhorn (= Christus) und Kreuzigungsposen und -szenen über die weiß gekleidete Christusgestalt bis hin zu einer christusähnlichen Figur namens Miša (= Michael mit der Konnotation des Erzengels, der nach apokrypher Vorstellung das Endgericht vorbereitet, in der Offenbarung des Johannes als Sieger über das Satansheer auftritt und nach anthroposophischer Anschauung der Schutzengel von Rußland ist). Einmal wird diese lichte Gestalt, die allen mit ihr zusammentreffenden Romanfiguren Hingabesehnsucht oder Kindheitsnostalgie einflößt, als Polizeioffizier (Revierpolizist) identifiziert! (Vgl. dazu auch Elsworth 1983:108; Burkhart 1984: 185).

[10] Vgl. A. Blok - A. Belyj: Perepiska, Moskau 1940, Reprint Mün-

chen 1969:280.

[11] Darauf hat auch Pustygina (1977:83) hingewiesen: "Мифологическая цикличность выявляется и на композиционном уровне - так, например, многие сюжетные ходы первой части *Петербурга* (т.е. первых четырех глав) зеркально повторяются во второй части с заменой действующих лиц в них (ср. разговор агента охранки и Неуловимого в главках 'Наша роль' и 'И при том лицо лоснилось', с разговором того же агента с Николаем Аполлоновичем в главках 'Господинчик' и 'Рюмку водочки!'; эпизод 'Аполлон Аполлонович из кареты видит Неуловимого' - главка 'И увидев, расширились, засветились, блеснули...' - с аналогичным сюжетным ходом 'Аполлон Аполлонович видит в пролетке своего сына' - главка 'Грифончики' и др.)."

[12] Dazu Burkhart 1984:106-166.

[13] In seinem Roman hat Belyj ganz offensichtlich nach Stummfilmmanier auch Szenen in Bewegung umgesetzt, das Tempo der Großstadt kinetisch-visuell "inszeniert", zum Beispiel:

> Die Fußgänger waren stehengeblieben [...] Aus der Ferne des Prospekts kam ein tausendstimmiges Geheul, eine Droschke *raste vorbei*; darin saß, halb stehend, ein schäbiger Herr ohne Mütze, eine schwere Stange in der Hand, an der eine Fahne *flatterte*; als die Droschke *vorbei war*, *strömten* all die steifen Hüte, Dreimaster, Zylinder, Schirmmützen, Federhüte und die zottigen mandschurischen Pelzmützen vom Bürgersteig auf die Mitte des Prospekts [...] Durch ein paar kräftige Ellbogen voneinander getrennt, *rannten* sie in die gleiche Richtung wie die anderen [...] Aus der Ferne kam ein lautes Knattern; die roten Fahnenwirbel *wogten auf* und *verschwanden* schnell [...]; an der Stelle, von der das Knattern gekommen war, wo soeben noch die roten Fahnen *geweht* hatten, war keine einzige Fahne zu sehen; die Menschenmenge *flutete zurück*, und die Droschken, die dort vorn in dichtem Haufen standen, *machten kehrt* und *sausten* in umgekehrter Richtung davon. (Belyj 1962:255; Kursive von mir, D.B.).

L I T E R A T U R

BELYJ, A.

1910 Simvolizm, Moskau.

1934 Masterstvo Gogolja, Moskau/Leningrad.

1962 Petersburg, München (= deutsche Übersetzung von G. Drohla).

1978 Peterburg, Moskau 1978 (= Nachdruck der Moskauer Ausgabe von 1928).

BOHRER, K.H. (Hrsg.)

1983 Mythos und Moderne, Frankfurt a.M.

BURKHART, D.
1984 Schwarze Kuben - roter Domino. Eine Strukturbeschreibung von Andrej Belyjs Roman "Peterburg", Frankfurt u.a.

CIV'JAN, Ju.G.
1984 K proizchoždeniju nekotorych motivov "Peterburga" Andreja Belogo. - In: Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury - Peterburg (= Trudy po znakovym sistemam. XVIII), Tartu, S. 106-116.

DEPPERMANN, M.
1982 Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins, München.

ELSWORTH, J.D.
1983 Andrej Bely: A Critical Study of the Novels, Cambridge.

FRANK, M.
1982 Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, Frankfurt a.M.

HANSEN-LÖVE, A.A.
1987 Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus. - In diesem Band.

HOLTHUSEN, J.
1973 Petersburg als literarischer Mythos. - In: J. Holthusen, Rußland in Vers und Prosa, München, S. 9-34.
1978 Weltmodelle moderner slavischer Dichter: Andrej Belyj und Miroslav Krleža, Innsbruck.

HÜBNER, K.
1985 Die Wahrheit des Mythos, München.

LACHMANN, R.
1983 Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs "Peterburg" und die 'fremden' Texte. - In: Poetica, Bd. 15, S. 66-107.

LÉVI-STRAUSS, C.
1967 Strukturale Anthropologie, Frankfurt a.M.

LÉVI-STRAUSS, C./J.-P. VERNANT u.a.
1984 Mythos ohne Illusion, Frankfurt a.M.

LOTMAN, Ju.M./Z.G. MINC
1981 Literatura i mifologija. - In: Semiotika kul'tury. (= Trudy po znakovym sistemam. XIII), Tartu, S. 35-55.

MIERAU, F.
1983 "Das Einhorn durchbohrt den Ritter". Symbolistische Rußlandbilder. - In: Ch. Baumeister/N. Hertling (Hgg.), Sieg über die Sonne, Berlin, S. 168-194.

MINC, Z.G.
1979 O nekotorych "neomifologičeskich" tekstach v tvorčestve russkich simvolistov. - In: Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka (= Blokovskij sbornik 3),

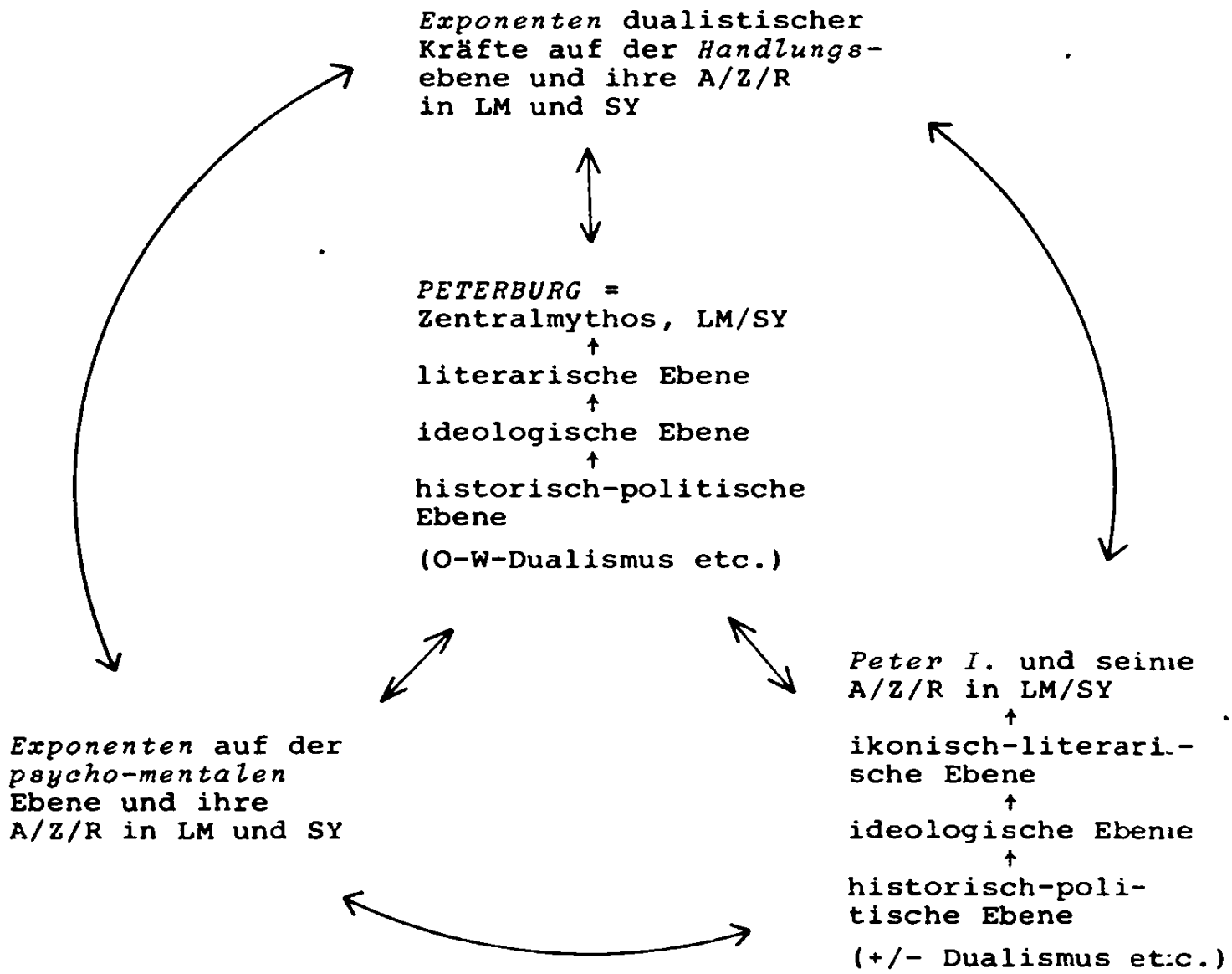
Tartu, S. 76-120.

PUSTYGINA, N.
1977 Citatnost' v romane Andreja Belogo "Peterburg". Stat'ja I. - In: Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii, Bd. XXVIII. Literaturovedenie, Tartu, S. 80-97.

STRIEDTER, Ju.
1971 Poesie als "neuer Mythos" der Revolution am Beispiel Majakovskijs. - In: M. Fuhrmann (Hg.), Terror und Spiel, München, S. 409-434.

TIMENČIK, R.D.
1984 "Poėtika Sankt-Peterburga" ėpochi simvolizma/postsimvolizma. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd. XVIII, Tartu, S. 117-124.

MYTHOS-SCHEMA IN ANDREJ BELYJS ROMAN *PETERBURG*



Legende:

⟷ = Beziehung zu, Spiegelung in
A = Attribute
Z = Zeiten
R = Räume
LM/SY = Leitmotive und Symbole

Walter KOSCHMAL (München)

ZUR MYTHISCHEN MODELLIERUNG VON RAUM UND ZEIT BEI ANDREJ BELYJ UND BRUNO SCHULZ

Bei der Erforschung der literarischen Raumzeit darf man wohl zwei Richtungen hervorheben. Die eine wählt primär den literarischen Text und in ihm vor allem die Raumparameter als Analyseobjekt. Zeitliche Parameter finden dabei eher am Rande Berücksichtigung. Jurij Lotman darf als ihr hauptsächlicher Vertreter gelten.

Vladimir N. Toporov und Michail M. Bachtin repräsentieren insofern einen anderen Zugang, als sie Raum und Zeit in einem umfassenden kulturtypologischen und mythologischen Bezugsrahmen analysieren. Auf diesem Hintergrund verbinden sich Raum und Zeit für sie zu einem unauflöslichen Kontinuum.

In Lotmans Konzept, das vor allem den Raum in Betracht zieht, wird dieser im Erzählvorgang semantisiert bzw. semiotisiert. Die Grenze - vor allem in ihrer t r e n n e n d e n Funktion - ist in diesem Ansatz "wesentliches Differenzmerkmal 'räumlicher Sprache'". Sie wird als "wichtigstes topologisches Merkmal des Raumes" gewertet. Undurchdringlichkeit sei ihre hauptsächliche Eigenschaft. Die Art und Weise, wie sie den Raum t e i l e, charakterisiere diesen vorrangig. Den durch die Grenzziehung entstandenen räumlichen Oppositionen werden polare Bedeutungen zugewiesen ('oben-unten', 'geschlossen-offen').

Ein in diskrete Einheiten bzw. Stationen untergliederter Weg prägt diesen Raum. Dynamik gewinnt er aber erst durch das für ihn unverzichtbare Subjekt des Wegs, den Helden. Die auf diesen bezogenen Ereignisse und Handlungen semantisieren die

von ihm besetzten oder nicht besetzten Räume. Diese Konzeption des Raums ist also wesentlich mit der literarischen Handlung verknüpft.

Toporovs Konzept des "mythopoetischen Raums", das auch nicht-literarische Texte einschließt, geht gleichfalls von distinkten, binar geordneten Raumkomponenten aus. Die Bedeutung des Raums läßt sich hier aber nur in Korrelation mit einer Zeiteinheit bestimmen: Zeit wird spatialisiert, Raum temporalisiert. Das Mythologem des von der Sonne im Jahreslauf zurückgelegten Wegs kann dies veranschaulichen.

Toporov behandelt die wechselseitigen Transformationen von Raum und Zeit als abgeschlossen. Nicht der Prozeß von Temporalisierung und Spatialisierung, nicht das Werden, sondern ihr Sein ist als T h e m a wesentlich. Mythische Raumzeit faßt Toporov als eine - sich freilich wiederholende - thematische Komponente.

Die mythische Raumzeit stellt zwar damit beide Parameter in ihrer Wechselseitigkeit dar. Toporov beschreibt aber nicht die aktuell im literarischen Werk ablaufenden Prozesse. Die Abstrahierung allgemein gültiger literaturtheoretischer Verfahren der Spatialisierung und Temporalisierung etwa liegen außerhalb seines eigentlichen Interesses. Diese Verfahren mythischer Raumzeitmodellierung dürften freilich erst die Lücke zwischen einer semantisierenden R a u m -Modellierung (Lotman) und der Deskription raumzeitlicher Mythen (Toporov) schließen.

Ehe die Verfahren mythischer Raumzeitmodellierung in der Moderne dargelegt werden, sollen drei dafür wichtige Gruppen von Prätexten namhaft gemacht werden. Im Bereich der oralen Kultur ist es die Volksliteratur, in der Schriftkultur - bezogen auf die russische Tradition - zum einen die altrussische Literatur, zum anderen die von Lotman und Toporov in diesem Kontext wiederholt analysierten Texte Gogol's und Dostoevskijs.

Die Folklore kennt wohl zwei verschiedene Raumzeittypen (vgl. Gerasimova, Nekljudov, Pljuchanova), die immer in span-

nungsreicher Kombination nachweisbar scheinen: Es ist dies zum einen der statische, geschlossen-diskrete, lineare, mit der Handlung verknüpfte Typus, zum anderen die dynamische, entgrenzte (synthetisch-offene), zyklisch wiederkehrende, von der Handlung losgelöste Raumzeit. Beide Typen werden von Andrej Belyj und Bruno Schulz aufgegriffen, der erstere Typus in deformierter, der letztere in dominanter Stellung.

Als zweite Vorstufe mythischer Raumzeitmodellierung kann die altrussische Literatur angeführt werden. In der russischen Literatur des 17. Jahrhunderts konkurriert die traditionalistische, 'substantielle' Zeitvorstellung der altrussischen Literatur mit der von Simeon Polockij und anderen propagierten Auffassung von Zeit. Diese ist als Bewegung von einem bestimmten Standpunkt aus mit den bekannten Parametern meßbar und begrenzbar. Sie bildet sich parallel zu der in den *povesti* des 17. Jahrhunderts erstmaligen Dominanz der Handlung heraus.

Der Traditionalist Evfimij vom Čudovskij monastyr' (Mathauserová 1976:120) und die Altgläubigen stellen dieser grammatisch begründeten Zeitbestimmung ihre philosophische gegenüber: Nach der 'substantiellen' Zeitvorstellung der altrussischen Literatur bewegt sich die Zeit nicht, sondern breitet sich nur in ihrer begrenzten und unbegrenzten Existenz aus. Die in der mittelalterlichen Literatur primär modellierte ewige, unbegrenzte Zeit darf nur auf Gott bezogen werden.

In der mythischen Raumzeitmodellierung, die mit einem erneuten Verlust von Handlung einhergeht, wird nach der Dominanz der im 17. Jahrhundert neuen 'zivilisatorischen' Zeit die philosophische Dimension der Zeit aus der altrussischen Literatur wiederbelebt. Bedient man sich der Dichotomie des Moskauer Buchkorrektors Savvatij aus dem 17. Jahrhundert, wird nicht mehr das materielle *bytie*, sondern das wahre, für die altrussische Literatur charakteristische *predbytie* dargestellt (Mathauserová 1976:116). Der kulturelle Wandel vollzieht sich im Vergleich mit dem 17. Jahrhundert freilich in umgekehrter Richtung. Die Ausweitung der substantiellen Zeitvorstellung auf den Menschen muß aus dieser Sicht als Sakrileg gelten. Die Ausrichtung an

dem einen Gott wird in der Moderne durch die Desorientierung an einer Vielzahl von Menschen abgelöst.

Raum, Gegenstände, Figuren und Zeit büßen in der dynamischen Raumzeit ihre festen Konturen ein, sind fortwährendem Wandel unterworfen. Binare Oppositionen wie 'oben-unten' werden ebenso irrelevant wie in der Malerei der Moderne (Matjušin, Malevič, Klee).[1]

Lotman beschreibt schon am Beispiel Gogol's die Auflösung von Raumgrenzen und die Desorientiertheit des Raumes. Zum anderen rückt Toporov Dostoevskijs 'Grenzräume' in die Nähe der Raummodellierung Andrej Belyjs. Die Werke beider Autoren bilden die dritte Gruppe von Prätexten für die mythische Raumzeitmodellierung.

Jurij Lotman analysiert den Raum in Nikolaj Gogol's Texten durchaus zutreffend. In *Taras Bul'ba* hätten die Grenzen nur die Funktion, Übergänge zu modellieren. Der Raum selbst bleibe unteilbar (Lotman 1974:237f.). Wesentlich werde bei Gogol' die "unbegrenzte Erweiterung des Raums", "das Bodenlose, der Abgrund", die "Vernichtung des Raums" durch Erstarrung bzw. grenzenlose Ausweitung (Lotman 1974:245). Trotz der zentralen Bedeutung des Weges (*put'*) in *Mertvye duši* ("Tote Seelen") (Lotman 1974:251), der "Universalform der Organisation des Raumes" (Lotman 1974:258), sei die fehlende Gerichtetheit des Raums sein dominantes Charakteristikum (Lotman 1974:256). Der Weg sei in *Tote Seelen* erst im Entstehen begriffen (Lotman 1974:255).

Gerade mit der Auflösung der Raumgrenzen und der Desorientiertheit des Raums beschreibt aber Lotman Erscheinungen, die etwa die Undurchdringlichkeit als hauptsächliche Eigenschaft der Grenze, die räumliche Oppositionen und viele andere Postulate der Semantisierung fragwürdig erscheinen lassen. Lotman kann Gogol's Raummodellierung im Grunde nur durch die Negation semantisierender Raummodellierung beschreiben. Damit nähert er sich bereits der mythischen Raummodellierung an.

Mit seinem Konzept semantisierender Raummodellierung kann Lotman Gogol' nicht völlig gerecht werden. Die von ihm betonte Wichtigkeit der Funktion des Wegs wird fragwürdig, wenn die

Straßen in einem fast unpassierbaren Zustand sind, die Kutschen auseinanderfallen, die Brücken einzustürzen drohen.

Auch die in Lotmans Analysen kaum Berücksichtigung findende Zeit entfernt sich von analytischer Diskretheit: Räume werden in kaum möglichen Zeitabschnitten zurückgelegt, und Čičikov fährt im Sommer im Pelz aus. Nicht temporale Diskretheit, sondern Interferenz, nicht semantisierter Raum, sondern mythische Raumzeit gelangen bei Gogol' zu dominanter Bedeutung.

Für den in diesem Zusammenhang von Toporov (1973:233) ins Feld geführten Fedor Dostoevskij dürfte dies kaum in demselben Maße gelten. Toporov selbst spricht von einer "ausgeprägt diskreten Gestaltung des Raums im Roman" *Prestuplenie i nakazanie* ("Verbrechen und Bestrafung").

Dennoch dürfte beide Autoren eine deutliche Grenze von der mythischen Raumzeitmodellierung der Moderne trennen.[2] Entgrenzung und Zerstörung des Raums beziehen sich in ihrem Werk lediglich auf die dargestellte Objektwelt. Die mythische Raumzeitmodellierung entgrenzt aber nicht so sehr die Objektwelt als bereits die Verfahren, die diese Objektwelt entwerfen.

Zu voller Entwicklung und zu ihrem Höhepunkt gelangen die Verfahren mythischer Raumzeitmodellierung erst in der Moderne, die hier durch Andrej Belyjs *Peterburg* (1916) und Bruno Schulz' *Sklepy Cynamonowe* ("Zimtläden") (1934) repräsentiert sein soll. Die Texte des bis heute - in der Forschung - im Schatten von Witold Gombrowicz stehenden Polen Bruno Schulz weisen dabei frappante Parallelen mit dem wohl bedeutendsten russischen Roman des 20. Jahrhunderts auf. Diese sind vor allem in der beiden gemeinsamen mythischen Raumzeitmodellierung, in ihrer Mythisierung der Raumzeit, die zugleich eine neue Mythisierung alltäglicher Wirklichkeit bedeutet, zu finden.

Die Narration entwickelt sich bei den Griechen nicht aus der Opposition zweier Sinngehalte, sondern aus ihrer Einheit, so Ol'ga Frejdenberg im Jahre 1946 (Frejdenberg 1982:290). Diese "Zweieinigkeit" (*dvuedinstvo*) sei das der Metapher zugrundeliegende Prinzip. Die pränarrativen bildlichen Binome würden

erst in einer späteren Zeit in der Narration begrifflich transformiert. Bis dahin aber führe der *rasskaz* als 'Wort-Bild' eine anschauliche, der Zeit entleerte Wirklichkeit vor Augen.[3] In seiner pränarrativen *sub"ektno-ob"ektnaja reč'* ("subjekt-objektbezogene Rede") bildeten Subjekt und Objekt noch eine Einheit. Diese werde erst mit der Einführung des begrifflichen Denkens in Subjekt und Objekt dissoziiert. Noch für die Zeitmodellierung der altrussischen Literatur ist der Parameter der Perspektive irrelevant.

Für die Raumzeit als Bestandteil von *rasskaz* und Narration darf demnach eine analoge pränarrative Entwicklungsstufe angenommen werden, zu der nicht nur die genannten Autoren zurückzukehren versuchen. Aufgrund der Einheit von Subjekt und Objekt des Raums und der Zeit ist nicht die Grenze von entscheidender Bedeutung. Die Grenze existiert vielmehr nicht oder ist - wie in der Folklore (Civ'jan 1975:200) - nicht konkret faßbar.

Das aber bedeutet, daß der Raum zum Agens, die ursprünglichen Aktanten zu Objekten, zum Patiens werden können. Die Gegenstände in *Peterburg* sind nie in ihrer Statik gezeichnet, sondern befinden sich immer in einer ihre eigenen Grenzen sprengenden Bewegung. In *Simvolizm* nennt Belyj die Bewegung 1910 die "Innenseite der Bilder der Wirklichkeit". Toporov etwa hat darauf hingewiesen, daß das Leitmotiv der *igla* ("Spitze") der Admiralität praktisch immer als "glänzende" apostrophiert wird (Toporov 1973:294). Der Ursprung dieses Verfahrens, Gegenstände und Räume als agierende zu gestalten und temporal zu transformieren, im Mythos steht außer Zweifel (Frejdenberg 1982: 303):

> В обряде и мифе вещь может быть и действующим лицом, и орудием действия.
>
> Im Brauchtum und im Mythos kann die Sache handelnde Figur und Instrument der Handlung sein.

Das Bett, das Herrn Karol wieder zum Schlafen verführt, wird bei Bruno Schulz ebenso zum Aktanten wie Häuser, Balkons oder Bäume (Schulz 1973:39; deutsch 1968:10):

> Zdawało się, że te drzewa afektują wicher, wzburzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic.
>
> Es schien, als affektierten diese Bäume den Wind, indem sie theatralisch ihre Kronen schüttelten, um in pathetischen Biegungen die Vornehmheit der Blattfächer mit ihren silbernen Unterleibern wie das Futter edler Fuchspelze zu zeigen.

Die Notwendigkeit einer Dynamisierung räumlicher und zeitlicher Komponenten durch den Bezug zum Sujet besteht damit nicht länger.

Die Nähe dieser Raummodellierung zu jener der Lyrik fällt sogleich auf. Ein längeres Zitat vom Beginn der *Zimtläden* soll dies veranschaulichen (Schulz 38, dt.9):

> Przez ciemne mieszkanie na pierwszym piętrze kamienicy w rynku przechodziło co dzień na wskroś całe wielkie lato: cisza drgających słojów powietrznych, kwadraty blasku, śniące żarliwy swój sen na podłodze; melodia katarynki, dobyta z najgłębszej złotej żyły dnia; dwa, trzy takty refrenu, granego gdzieś na fortepianie wciąż na nowo, mdlejące w słoncu na białych trotuarach, zagubione w ogniu dnia głębokiego. Po sprzątaniu Adela zapuszczała cień na pokoje, zasuwając płócienne story. Wtedy barwy schodziły o oktawę głębiej, pokój napełniał się cieniem, jakby pogrążony w światło głębi morskiej, jeszcze mętniej odbity w zielonych zwierciadłach, a cały upał dnia oddychał na storach, lekko falujących od marzeń południowej godziny.
>
> Durch die dunkle Wohnung im ersten Stock des steinernen Hauses am Ring ging jeden Tag der ganze große Sommer hindurch: die Stille zitternder Luftschichten, die glänzenden Quadrate mit ihrem leidenschaftlichen Traum auf dem Fußboden, die Melodie eines Leierkastens, aus der tiefsten goldenen Ader des Tages geholt, zwei, drei Takte eines Refrains, irgendwo auf dem Klavier gespielt, immer wieder von neuem, ohnmächtig zusammenbrechend in der Sonne auf den weißen Trottoiren, verloren im Feuer des tiefen Tages. Nach dem Aufräumen ließ Adela Schatten in die Zimmer, indem sie die leinenen Fenstervorhänge herabließ. Dann fielen die Farben um eine Oktave, das Zimmer füllte sich mit Schatten, wie versenkt in das Licht der Meerestiefe, noch trüber zurückgeworfen von den grünen Spiegeln und die volle Glut des Tages atmete auf den Vorhängen, die von den Träumen der Mittagsstunde leise wogten.

Rekonstruierbare und somit vorstellbare Räumlichkeit[4] mit konkreten Einrichtungsgegenständen wird in dieser Passage nicht gestaltet. Aus dem Konglomerat von räumlichen und zeitlichen

Parametern läßt sich auch keine eindeutige figurale Perspektive ablösen.[5] Der "leidenschaftliche Traum" der Sonnenquadrate läßt sich ebenso wie das 'Atmen der Glut des Tages' sowohl auf die genannten raumzeitlichen Parameter als auch auf das erzählende Subjekt beziehen. Bezüglich der Perspektive kann gleichfalls keine Grenze gezogen werden.

Diese umfassende Aufhebung der Grenze hat eine völlige Desorientierung zur Folge. In einer von allen distinkten Einheiten befreiten Raumzeit ohne Orientierung gebende Perspektive verirren sich die Figuren wie in Labyrinthen (Schulz 44, dt.16). Labyrinth meint aber bei Schulz nicht das von Toporov zitierte Mythologem des erschwerten Wegs (Toporov 1983:268), sondern die "Labyrinthe der eigenen Eingeweide" (*labirynty własnych wnętrzności*) (48, dt.21), die "Labyrinthe der Winternächte" (*labirynty zimowych nocy*) (82, dt.58) oder das "Labyrinth einzelner Himmel" (*labirynt odrębnych niebios*) (83, dt.60). Das Mythologem des Labyrinths muß in der mythischen Raummodellierung den tradierten Charakter des Wegs einbüßen. Weg als klassischer *chronotop* wird nicht mehr zurückgelegt, da Räume und Zeitsegmente sich überlagern (Döring-Smirnov/ Smirnov 1982:75, 92). Belyjs Helden tauchen plötzlich an verschiedenen Orten *niotkuda* auf. Ein Raum, der zugleich Subjekt und Objekt ist, kennt keinen Weg. Die Kategorie des Raums existiert in jedem Fall nur als temporal transformiert (vgl. Dolgopolov 1981:609,607). Aber auch der Parameter der Zeit läßt die Konstituierung eines Weges nicht mehr zu. Die Zeit kennt keine Dauer (*dlitel'nost'*) (Frejdenberg 1982:303). Diese 'andere' Zeit hat sich aus den Fesseln der Ereignisse - und damit der Narration - befreit (Schulz 77, dt.52-53):

> Była to chwila, kiedy czas, oszalały i dziki, wyłamuje się z kieratu zdarzeń i jak zbiegły włóczęga pędzi z krzykiem na przełaj przez pola. Wtedy lato, pozbawione kontroli, rośnie bez miary i rachuby na całej przestrzeni, rośnie z dzikim impetem na wszystkich punktach, w dwójnasób, w trójnasób, w inny jakiś wyrodny czas, w nieznaną dymensję, w obłęd.
>
> Es war ein Augenblick, da die Zeit, verrückt und wild, aus dem Kehrrad der Ereignisse ausbricht und wie ein entlaufe-

ner Landstreicher mit Geschrei querfeldein stürmt. Dann wächst der Sommer, aller Kontrolle entledigt, ohne Maß und Berechnung auf dem ganzen Raum, wächst mit wildem Impetus an allen Stellen zweifach, dreifach in irgendwelche anderen, entartete Zeiten, in unbekannte Dimensionen, in den Wahnsinn hinein.

Durch die Demontage des Wegs gibt es kaum mehr Bewegung auf der Horizontalen. Bewegungen laufen fast ausschließlich auf der Vertikalen ab. Der Modellierung der Unendlichkeit wird somit Vorschub geleistet. Der bei Belyj und Schulz oft multidirektionale Bewegungsablauf wird in *Peterburg* als Fließen, als Leuchten, Aufscheinen, Aufblitzen (*blestet'*, *mel'knut'* u. a.) realisiert.[6] Multidirektionale und häufig diskontinuierliche Bewegungen wie *sich ausbreiten, platzen, bersten, emportauchen, versenken, gären, knospen, schweben, sich verzweigen, auseinanderlaufen, kreisen* und viele andere sind für beide Werke gleichermaßen bezeichnend.

Der mythische Raum wird nicht mehr als abgeschlossener mit der Zeit korreliert. Vielmehr wird der Raum selbst mit zeitlichen, die Zeit mit räumlichen Parametern modelliert.[7] In der bereits zitierten Beschreibung der Wohnung des Erzählers konstituiert sich die Zeit räumlich durch glänzende Sonnenquadrate. Der Raum erwächst erst aus den in der Stille zitternden Luftschichten der Sommerhitze. Ohne diese endet auch seine Existenz. In Ausdrücken wie 'Rand der Zeit' (*za marginesem czasu*) (Schulz 40, dt.11) und 'Ränder des unvollendeten Tages' (*na rubieżach nieskończonego dnia*) (40, dt.11) transformieren räumliche Parameter zeitliche und zeitliche räumliche. Die Korrelation von Raum und Zeit ist also keine abgeschlossener, fixierter Größen. Sie muß vielmehr als wechselseitige Transformation der Raum- und Zeit-M o d e l l i e r u n g verstanden werden.

Wie in der von Ol'ga Frejdenberg beschriebenen pränarrativen Phase trägt die Zeit Ding-Charakter: Zeit und Raum werden nicht in ihrer spezifischen Ausdehnung, sondern als "Dinge" (*veščі*) aufgefaßt (Frejdenberg 1982:298,301). Die Zeit bekommt so Ränder (Frejdenberg 1982:298):

Это больше 'вид', чем время.

Das ist eher eine 'Ansicht' als Zeit.

Raum und Zeit sind nicht mehr mit Gegenständen oder meßbaren Einheiten gefüllt, sondern mit der vorwiegend räumlich orientierten Farbe (Licht) und mit den primär Zeit modellierenden Tönen und Lauten. Diese erscheinen nicht als gleichbleibend und konstant, sondern als ständig und schnell wechselnd.[8] Mythische Raumzeitmodellierung läßt sich aufgrund dieser Instabilität deshalb als jene der M e t a m o r p h o s e bezeichnen. Der "Grad der Realität" (*stopień realności*)(Schulz 99, dt.77) der dargestellten Welt ändert sich damit ständig (Schulz 91, dt.67):

> Transformacje nieba, metamorfozy jego wielokrotnych sklepień w coraz kunsztowniejsze konfiguracje nie miały końca.
>
> Die Transformationen des Himmels, die Metamorphosen seiner vielfältigen Gewölbe in immer kunstvollere Konfigurationen nahmen kein Ende.

Der Mensch wird in seinem Zorn zum Riesen (Schulz 106, dt.84):

> Te [dachy - W.K.], w które wstąpił wicher, wstawały w natchnieniu, przerastały sąsiednie domy i prorokowały pod rozwichrzonym niebem. Potem opadały i gasły [...]
>
> Die [Dächer - W.K.], welche der Wind betrat, erhoben sich voller Begeisterung, wuchsen über die benachbarten Häuser hinaus und prophezeiten unter dem windzerzausten Himmel. Dann nahmen sie ab und vergingen [...]

Den auf diese Weise transformierten Raum prägt in seiner Instabilität ein besonders hoher Grad an Dynamik. Dynamische Raummodellierung ist in diesem Verständnis per se bereits temporal transformierte Raummodellierung. Die Dynamik erwächst hier nicht aus Bewegungen nach oben oder unten. Sie ist stattdessen dem Raum und seiner Modellierung selbst inhärent. Besonders charakterisieren die Plötzlichkeit, die Heftigkeit und die Schnelligkeit der Bewegungen den dynamischen Raum (vgl. Belyj 1981:138-141). Als Beispiele mögen die Beschreibung eines Komposthaufens (Schulz 41, dt.12) und eines Gartens (40, dt.11) dienen:

> Powietrze nad tym rumowiskiem, zdziczałe od żaru, cięte

błyskawicami lśniących much końskich, rozwścieczonych słońcem, trzeszczało jak od nie widzianych grzechotek, podniecając do szału.

Die Luft über diesem Schutthaufen, wild geworden vor Hitze, durchschnitten von den Blitzen funkelnder, sonnentoller Pferdefliegen, knisterte wie von unsichtbaren Klappern, die zur Raserei aufpeitschten.

Splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków buzuje w ogniu popołudnia. Huczy rojowiskiem much popołudniowa drzemka ogrodu. Złote ściernisko krzyczy w słońcu jak ruda szarańcza;w rzęsistym deszczu ognia wrzeszczą świerszcze; strąki nasion eksplodują cicho jak koniki polne.

Das verworrene Dickicht der Gräser, wuchernder Pflanzen, Unkräuter und Disteln glüht im Feuer des Mittags. Es braust im Gewimmel der Fliegen das Mittagsschläfchen des Gartens. Das goldene Stoppelfeld schreit in der Sonne wie das Erz der Heuschrecken; im dichten Regen des Feuers toben die Grillen; die Schoten von Samenkörnern explodieren leise wie Heupferdchen.

Die Explosion ist die letzte Konsequenz für einen derart gespannten, dezentralisierten Raum. Die Explosion ist die letzte aller Metamorphosen. Bei Bruno Schulz bietet sich die äußerliche, fragmentarische Wirklichkeit bereits als Ergebnis einer Explosion des Sinn-Zentrums dar (Stala 1983:97). Das zentrale Motiv der Bombe in *Peterburg* steht als Drohung über dem gesamten Roman. Das Gewimmel einer amorphen Menge scheint diese letzte Explosion anzukündigen.

Aber auch die verkleinernde Metamorphose, die Verdichtung, - in das Insekt bei Belyj, in die Schabe oder den Vogel bei Schulz -, verleiht den Figuren, in beiden Fällen ist es der Vater[9], ein instabiles, verunsicherndes und verunsichertes Dasein. Ruhiges, behaustes, raumzeitlich gesichertes Leben bleibt aus den zitternden und gespannten Räumen der Stadt der Zimtläden und Petersburgs ausgeschlossen.

Die Metamorphosen von Raum und Zeit gestalten sich dadurch um so komplizierter, als nicht ein homogener Raum, nicht eine homogene Zeit wechselseitig transformiert werden. Vielmehr wird häufig ein Raum vom anderen, ein Zeitabschnitt vom nächstfolgenden überlagert. Raumsegmente und Zeitphasen generieren

selbst wieder neue Räume und Zeiten.

Typisch für Belyj, aber auch für Bruno Schulz ist die Geometrisierung des Raums. Sich auflösende raumzeitliche Konturen scheinen in abstrakten Metakonturen noch einmal Halt zu finden: in Prismen, Kuben, Geraden, Quadraten. In dem Abschnitt *Kvadraty, parallelepipedy, kuby* ("Quadrate, Parallelepipeden, Kuben") wird die Fahrt Apollon Apollonovičs durch Petersburg in diesem Sinne beschrieben (Belyj 1981:21):

> И вот, глядя мечтательно в ту бескрайность туманов, государственный человек из черного куба кареты вдруг расширился во все стороны и над ней воспарил; и ему захотелось чтоб вперед пролетела карета, чтоб проспекты летели навстречу - за проспектом проспект, чтобы вся сферическая поверхность планеты оказалась охваченной, как змейными кольцами, черновато-серыми домовыми кубами; чтоб вся, проспектами притиснутая земля, в линейном космическом беге пересекла бы необъятность прямолинейным законом; чтобы сеть параллельных проспектов, пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов: по квадрату на обывателя, чтобы... чтобы...
>
> Und als der Staatsbedienstete da verträumt in die Unendlichkeit der Nebel blickte, dehnte er sich plötzlich aus dem schwarzen Würfel der Kutsche nach allen Seiten und schwebte über ihr; und ihn überkam der Wunsch, daß die Kutsche vorwärtsstürmte, daß die Prospekte entgegenflögen, ein Prospekt nach dem anderen, daß die ganze Sphärenoberfläche des Planeten umfaßt würde von den schwärzlichgrauen Hauswürfeln wie von Schlangenringen; daß die ganze von Prospekten gedrückte Erde im linearen kosmischen Lauf die Unendlichkeit durch das Gesetz der geraden Linie durchschneide; daß das Netz paralleler Prospekte, gekreuzt von einem anderen Netz von Prospekten sich als Flächen von Quadraten und Würfeln in die Abgründe der Welten dehnte: ein Quadrat pro Bewohner, damit... damit...

Der hier dargestellte Stadtraum wird nicht nur von jenem der Erde und des ganzen Kosmos, sondern auch von abstrakten geometrischen Figuren überlagert (vgl. Toporov 1973:298).

Toporov (1973:294) weist darauf hin, daß die bei Dostoevskij zentralen Parameter des Hauses wie *porog, dver', lestnica* u.a. ("Schwelle", "Tür", "Treppe") bei Belyj ihre Kraft verlieren, zu Schnittpunkten werden. Der hier als wesentlich zu benennende Unterschied aber - da er Dostoevskij eben ganz deutlich nicht als Vertreter mythischer Raumzeitmodellierung aus-

weist - liegt in der erst von Belyj realisierten Interferenz konkreter und abstrakter Räumlichkeit bzw. in der Überlagerung verschiedener Raumzeitsegmente allgemein.

Mit der vergleichenden Betrachtung von *vdrug* ("plötzlich") bei Dostoevskij erschließt Toporov (1973:266-271) eine analoge Erscheinung im Bereich der Zeitmodellierung. Dostoevskij dient *vdrug* noch als Mittel "entschlossener diskreter Gestaltung des Raums im Roman" (*ènergičnaja diskretizacija romannogo prostranstva*) (Toporov 1973:267). In *Peterburg* hingegen löse sich *vdrug* aus der dargestellten Objektwelt, werde zum "Verfahren" und zu einem "Bestandteil der Metasprache, mit der der Autor selbst die Sprache seines Romans beschreibt" (Toporov 1973:271).[10]

Metaraum und Metazeit sind nur eine bei Belyj und Schulz häufige Form raumzeitlicher Interferenz. Da in der mythischen Raummodellierung Bildlichkeit und Begrifflichkeit noch nicht voneinander getrennt sind, weist der Autor diese Scheidung auch bei der dargestellten Rauminterferenz als unzutreffend zurück (Toporov 1973:297; Belyj 1981:137):

> Аполлон Аполлонович видел всегда д в а пространства: одно - материальное (стенки комнат и стенки кареты), другое же - не то, чтоб духовное (материальное также)... Ну, как бы сказать: над головою сенатора Аблеухова глаза сенатора Аблеухова видели странные токи: блики, блески, туманные, радужно заплясавшие пятна, исходящие из крутящихся центров, заволакивали в сумраке пределы материальных пространств;
>
> Apollon Apollonovič sah immer z w e i Räume: der eine war materiell (die Wände der Zimmer und die Wände der Kutsche), der andere war nicht direkt geistig (auch materiell)... Nun, wie könnte man sagen: über dem Kopf des Senators Ableuchov sahen die Augen des Senators Ableuchov seltsame Ströme: Lichtflecke und Funkeln, regenbogenfarben lostanzende Flecken, die von rotierenden Zentren ausgingen, überzogen in der Dämmerung die Grenzen der materiellen Räume;

Das die Raumgrenzen überschreitende Funkeln und Reflektieren rührt in den Texten beider Autoren vor allem von den zahlreichen Spiegeln und Spiegelungen her. Der Spiegel projiziert völlig unterschiedliche Räume ineinander. In *Peterburg* kommt es gar zur dreifachen Überlagerung von Räumen, wenn ein Spiegel

dem anderen die Bilder zuwirft.

Nicht nur der Spiegel wird bei Bruno Schulz zum Raum generierenden Faktor. Auch eine Kerze strahlt "vielfältig aus den schwarzen Fensterscheiben" (*przy świetle świecy, odbitej wielokrotnie w czarnych szybach okien*)(57, dt.31), Wassertropfen und Augen "wiederholen" ganze Zimmer (80, dt.56), freilich in extremer Verdichtung.

Diese Beispiele der interferierenden Raumgenerierung repräsentieren die beiden möglichen polaren Fälle. Zum einen wird ein räumliches Element vervielfacht, zum anderen wird es verdichtet. Im ersten Beispiel weitet sich der Raum, im zweiten verengt er sich. Grenzenlosigkeit und übersteigerte Enge werden von den Figuren als analoge Belastungen wahrgenommen.[11] Die Dichte der dargestellten Realität ist gleichermaßen jene von Raum und Zeit, von beiden in wechselseitiger Transformation verursacht. Im "Zwielicht" der Nacht "vervielfältigen, verwirren, und tauschen sich die Gassen gegenseitig aus. Es öffnen sich in der Tiefe der Stadt sozusagen Doppelgassen, Doppelgängergassen, Lügengassen und Scheingassen" (*zwielokrotniają się, plączą i wymieniają jedne z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne.*). Auch der Mond "verdoppelte und verdreifachte sich", "um in dieser Vervielfältigung alle seine Phasen und Positionen zu zeigen" (Schulz 84, dt.60). Die Vervielfältigung des Raums generiert auch hier die Interferenz verschiedener Zeitabschnitte in e i n e m Zeitpunkt. In dieser extremen Dichte von sich fortlaufend neu überlagernden Räumen und Zeiten "überwuchert" das "pulsierende Dickicht der Tapeten voller Geflüster, Zischeln und Raunen" den Menschen (Schulz 48, dt.20).

In dieser paradigmatischen raumzeitlichen "Photomontage" (Schulz 100, dt.78)[12] sind alle Entfernungen irrelevant geworden, können Minze und Taubnessel "mit Himmel getränkt" (*napuszczone niebem*) (77, dt.51) sein, findet sich der Himmel an der Zimmerdecke wieder (52, dt.25; Belyj 1981:303). Durch den Raum der Wohnung zieht gleichzeitig mit der Mittagshitze eines Tages der "ganze Sommer" hindurch (38, dt.9). Doch schafft sich

die Zeit auch selbst manchmal ganz neue Sommer (Schulz 111, dt. 89):

> Każdy wie, że w szeregu zwykłych, normalnych lat rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne, którym - jak szósty, mały palec u ręki - wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc.
>
> Jeder weiß, daß in einer Reihe gewöhnlicher, normaler Sommer die absonderlich gewordene Zeit manchmal aus ihrem Schoß andere Sommer, merkwürdige Sommer, entartete Sommer gebiert, denen irgendwo - wie ein sechster, kleiner Finger an der Hand - ein dreizehnter, falscher Monat wächst.

Das bei Schulz so wichtige Thema des Heidentums und heidnischer Fruchtbarkeitskulte findet in der immerfort neue Konfigurationen kreierenden metamorphen Raumzeit sein Analogon im Bereich der Verfahren, seine in jeder Hinsicht adäquate Darstellungsweise.

Heidnischer Raum darf aber bereits als Grenzraum aufgefaßt werden, als Übergangsraum zum Nicht-Raum, zum "Chaos", zum "Nichts", zur "Leere". Diese bei Belyj und Schulz so zentrale Begrifflichkeit läßt nicht nur die literarisch nicht mehr darstellbare Raumzeit in den Vordergrund treten. Mythische Raummodellierung beinhaltet wesentlich die Entgrenzung des Raums zum Nicht-Raum hin, zur "Kubatur der Leere" (Schulz 94, dt.72).

Die Entgrenzung läßt sich in der Semantik der Verben beider Werke anschaulich vor Augen führen. Als hauptsächliche Eigenschaft des Raums in *Peterburg* nennt Toporov (1973:295) das Sich-Ausdehnen (*prostirat'sja*). Analoge Verben wie *širit'sja* ("sich ausweiten"), *rassypat'sja* ("sich verstreuen"), *vspychnut'* ("aufflammen"), *rasti* ("wachsen"), die alle eine Aufhebung bestehender Grenzen bezeichnen, charakterisieren diesen Roman ebenso wie die *Zimtläden*.

Die Entgrenzung in der mythischen Raumzeitmodellierung läßt auch die Grenze zwischen kognitiv-emotionalem Innenraum und konkretem Außenraum nicht mehr gelten. Der Schlaf der verrückten Maryśka wird deshalb vom Autor der *Zimtläden* in folgender Weise beschrieben (Schulz 42, dt.13f.):

> Czas Maryśki - czas więziony w jej duszy, wystąpił z niej straszliwie rzeczywisty i szedł samopas przez izbę, hałaśliwy, huczący, piekielny, rosnący w jaskrawym milczeniu poranka z głośnego młyna-zegara, jak zła mąka, sypka mąka, głupia mąka wariatów.
>
> Maryśkas Zeit, die in ihrer Seele gefesselte Zeit, trat in schrecklicher Realität aus ihr heraus und ging, sich selbst überlassen, durch die Stube: lärmend, krakeelend, höllisch - im grellen Schweigen des Morgens aus der lauten Uhrmühle geschüttet - wie böses Mehl, lockeres Mehl, dummes Mehl der Verrückten.

Die Entgrenzung von Raum und Zeit verleiht den dargestellten Parametern einen ausgesprochen hohen Grad der Unbestimmtheit.[13] Petersburg wird zur nebligen, chaotischen Phantasmagorie (Belyj 1981:21), in der "alle Räume abgelöst worden sind". Die irreale Unbestimmheit von Zeit und Raum scheint der Autor von *Četyre simfonii* ("Vier Symphonien") zu meinen, wenn er prophezeit (vgl. Toporov 1973:297):

> Это будут новые времена и новые пространства.
>
> Das werden neue Zeiten und neue Räume sein.

Die Unbestimmtheit dieser neuen Zeiten und Räume resultiert wesentlich aus ihrer immer wieder thematisierten Grenzenlosigkeit (*beskonečnost'*), Unermeßlichkeit (*bezmernost'*), aus ihrer Abgründigkeit (*bezdna*).

Die generative Raumzeitmodellierung wird hier negiert und destruiert (Schulz 96, dt.74):

> Chwilami ma się wrażenie, że tylko na małym skrawku przed nami układa się wszystko przykładnie w ten pointowany obraz bulwaru wielkomiejskiego, gdy tymczasem już na bokach rozwiązuje się i rozprzęga ta zaimprowizowana maskarada [...]
>
> Manchmal hat man den Eindruck, daß sich nur in einem kleinen Ausschnitt alles vor uns so mustergültig zu diesem pointierten Bild eines großstädtischen Boulevards ordnet, während sich mittlerweile auf den Seiten diese improvisierte Maskerade schon wieder auflöst und aus den Fugen geht [...]

Auch der in beiden Texten leitmotivische Verfall findet in den bereits bekannten Formen statt: als Auflösung in die Grenzenlosigkeit oder als extreme Verengung, die mit ihrer Wurzel *eng*

nicht nur etymologisch mit *Angst* verwandt ist. Mythische Raumzeitmodellierung muß ganz im Unterschied zur Semantisierung des Raumes schon per definitionem auch den "Rand der Zeit", das "Nichts", die "Leere", das "Chaos" einschließen.

Mythische Raumzeitdarstellung löst die Disparatheit von Raummodellierung und Zeitmodellierung in der Synthese beider auf. Der Raum wird temporal, die Zeit spatial gestaltet. Eine entsprechende Verschmelzung verläuft parallel in der bildenden Kunst der Moderne, in der Philosophie und in den Naturwissenschaften. Mit einer von Belyj und P.P. Uspenskij so bezeichneten vierten Dimension des Raumes (beide verstehen allerdings Verschiedenes unter dem Begriff) wird die Annäherung an den geistig-psychischen Raum des wahren Seins versucht.

Temporalisierung des Raums, seine Transformation durch die "Bewegung" bedeutet eine Rückwendung hin zu oralen, nicht distinktiven, sondern synthetischen Kulturen, die nur den Parameter der Zeit, nicht aber jenen des Raums realisieren (Ong 1982: 76).[14] Daraus erklärt sich die Wichtigkeit der Folklore für die mythische Raumzeitmodellierung.

Sprachlich schlägt sich diese Verschiebung von der Darstellung des Seins zur Modellierung des Werdens in einer Verbalisierung nieder. Mythische Raumzeit wird nicht mehr vorwiegend substantivisch, sondern primär durch das imperfektive Verb ausgedrückt.

Während Bruno Schulz durch seine Mischung räumlicher und zeitlicher Parameter die Einheit eines verlorenen mythischen Ur- B i l d e s wiedergewinnen will, negiert Belyj durch seine Temporalisierung des Raumes gerade die "Bilder" (*Simvolizm* 165) der Wirklichkeit. In der Nachfolge Nietzsches, - in der in dieser Hinsicht auch Schulz zu sehen ist (vgl. Stala 1983:94) -, begreift Belyj die Musik als "reine Bewegung". Der Musik fehlen im Unterschied zu anderen Künsten alle Bilder (*Simvolizm* 166). Mythisierung bedeutet in dieser Hinsicht vor allem Musikalisierung. Die Sprache der Musik - so Belyj (*Simvolizm* 168) - sei eine 'verbindende Sprache' (*jazyk ob"edinjajuščij*).

In der mythischen Raumzeitmodellierung wird der Grenzparameter mit seiner trennenden Funktion irrelevant.[15] Entgrenzung und 'Mischung' (bei Belyj *smešenie*) heben die Geordnetheit, die Diskretheit von Raum und Zeit auf. Die Unbegrenztheit ersteht als Bedrohung (Belyj 1981:298). Das Chaos dringt im Verfahren der 'Mischung' in die Objektwelt ein.[16]

Die Einheit von Raum und Zeit wird somit zunächst im Bereich der literarischen Verfahren Wirklichkeit.[17] Die Mythisierung aber der Wirklichkeit - so Bruno Schulz - sei nicht abgeschlossen. Sie kann deshalb nur als Prozeß zur Darstellung kommen. Gerade diese dynamische Unabgeschlossenheit und Unbegrenztheit erscheint der bedrohlichen Gestaltung des Mythos in der Moderne adäquat: Zentrum und Einheit des alten Mythos sind nicht wiederherstellbar, R e mythisierung ist in diesem Sinne ausgeschlossen.

A N M E R K U N G E N

[1] Paul Klee meint in seinen Tagebüchern, moderne Malerei wolle nicht die statische Gestalt der Dinge, sondern Prozesse und Geschehnisse erfassen (s. Chvatík 1970:39); vgl. auch Linda Dalrymple Henderson (1978:180-182).

[2] Felix Vodička (1976:152) zitiert den tschechischen Erzähler Jan Neruda mit der Behauptung, daß das "Bewußtsein ständigen Wandels" für die Moderne typisch sei.

[3] Bruno Schulz beschreibt in seinem Aufsatz *Mityzacja rzeczywistości* ("Die Mythisierung der Wirklichkeit") (1936:334-335) das erste Wort als universale Ganzheit. Das "Bild" (*obraz*) sei vom ersten Wort, das Mythos, Geschichte und Sinn gewesen sei, abgeleitet; vgl. auch Bolecki (1979) und Stala (1983:98).

[4] In *Simvolizm* (1969:165) führt Andrej Belyj aus, es gebe eigentlich keine "Vorstellung" (*predstavlenie*). Es könnten demnach auch nicht zwei Zeitmomente bestimmt werden, in denen sich nicht eine Veränderung der Vorstellung vollziehe.

[5] Mathauserová (1976:18, 107-130) zeigt ausführlich, daß die Perspektive als eine Komponente der Zeitmodellierung erst seit dem 17. Jahrhundert (Simeon Polockij) berücksichtigt werden muß. Auch hierin steht die mythische Raumzeitmodellierung der Moderne jener der altrussischen Literatur nahe.

[6] Civ'jan (1975:200) bezeichnet für albanische Märchen die ver-

tikale Raummodellierung als dominant.

[7] J.R. Döring-Smirnov und I. Smirnov (1982:110) belegen vergleichbare *obratimye metamorfozy* am Beispiel von Evgenij Zamjatins *My;* Beispiele in A. Belyjs *Peterburg* u.a. S. 313, 45.

[8] Zu den Farben bei Belyj vgl. Dolgopolov (1981:617 f.) und A. Steinberg (1982:206-219), bei Schulz K. Stala (1983:97). Farbe ist auch ein zentraler Parameter für P.P. Uspenskijs 'Hyperraum-Philosophie': Die Bewegung in Richtung der vierten Dimension, in der die Zeit verschwinde und spatialisiert sei, werde durch Farbwechsel realisiert (Dalrymple Henderson [1978:187]).

[9] Auf die zahlreichen interessanten Aspekte eines Vergleichs der Werke von Belyj und Schulz, so etwa jenen der dargestellten Vater-Sohn-Beziehungen, kann in diesem Rahmen nur hingewiesen werden. Auch die freilich nicht unwesentlichen Unterschiede in den Werken beider können hier kaum Erwähnung finden.

[10] J. Holthusen hat gezeigt, daß *vdrug* in *Peterburg* auch zum Träger einer humoristischen, "mehrstufigen Čechov-Paraphrase" avanciert (Holthusen 1985:108-110).

[11] Bezogen auf das Ungeheuer der Sphinx bei Belyj schreibt dazu Evelies Schmidt (1986:227):

> Der Schrecken des Grenzenlosen geht in seiner Darstellung allmählich vom Außergewöhnlichen auf das Gewöhnliche über, Mythisches wird auf natürlichen Grund geführt, zeitlich bestimmt, zuletzt in den Kleinigkeiten des Alltags der Gegenwart greifbar (..).

Interessante Parallelen dazu bietet Bruno Schulz' Aufsatz *Mythisierung der Wirklichkeit* (1936).

[12] Analog zu dieser Begrifflichkeit bei Schulz beschreibt Belyj in *Simvolizm* die "Vorstellung" (*predstavlenie*) als momentane Photographie (1969:165). Die Laute des in die Musik übergeführten verbalen Kunstwerks werden - wie in der Montage - nicht-kausal (*bezpričinno*)(1969:168) verknüpft.

[13] Analog dazu ist die Unbestimmtheit folkloristischer Raum- und Zeitparameter außerhalb eines Handlungskontextes zu sehen, die mit der Entfernung vom Zentrum zunimmt (Nekljudov 1975:188) und die Orientierung erschwert (Civ'jan 1975:205; Gerasimova 1978:178).

[14] Erste chirographische Kulturen - so W. Ong (1982:76) - reduzieren jede Empfindung auf visuelle Analoga. "Print encourages a sense of closure." (Ong 1982:132).

[15] M. Bachtin (1979:176-177) führt aus, daß in der Prosa von Dostoevskij bis Belyj, einer Krisenzeit der Autorschaft, die bis dahin gültige "K u l t u r d e r G r e n z e n" (*kul'tura granic*) unmöglich wird.

[16] Zum Zusammenhang zwischen teuflisch-tragischem *smešenie* und *slijanie* als positivem Gegenbegriff, der mit dem Symbol korreliert ist, und zur metaphysischen Dimension dieser Sachverhalte äußert sich eingehend E. Schmidt. Sie lenkt den Blick auf den

Begriff der "Transition" als den grundlegenden für Thematik und Verfahren des Weltmodells von Andrej Belyj.

[17] Vgl. E. Schmidt (1986:238): "'Mischung' bewährt sich als das formale Prinzip des Bewegens, des Veränderns, eines Schaffens durch Verknüpfung, nicht aber garantiert sie den metaphysischen Inhalt durch die Form."

L I T E R A T U R

BACHTIN, M.M.
1979 Avtor i geroj v èstetičeskoj dejatel'nosti. - In: Èstetika slovesnogo tvorčestva, M., S. 7-180.

BELYJ, A.
1969 Simvolizm, München (Nachdruck der Ausgabe von 1910).
1981 Peterburg, M.

BOLECKI, W.
1979 Schulz: język poetycki i proza. - In: Teksty 6(48), S. 40-69.

CHVATÎK, K.
1970 Moderne Kunst. - In: K. Ch., Strukturalismus und Avantgarde. Aufsätze zur Kunst und Literatur, München, S. 30-49 (erstmals 1960).

CIV'JAN, T.V.
1975 K semantike prostranstvennych èlementov v volšebnoj skazke (na materiale albanskoj skazki). - In: Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru, M., S. 191-213.

DALRYMPLE HENDERSON, L.
1978 The Merging of Time and Space: The "Fourth Dimension" in Russia from Ouspensky to Malevich. - In: Soviet Union/Union Soviétique, Vol. 5, part 2, S. 171-203.

DÖRING-SMIRNOV, J.R./I. SMIRNOV
1982 Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury... → realizm → (...) → postsimvolizm (avangard) → ..., Salzburg.

DOLGOPOLOV, L.K.
1981 Principy i priemy izobraženija goroda. - In: A. Belyj, Peterburg, M., S. 604-623.

FREJDENBERG, O.M.
1982 Proischoždenie narracii. - In: Poètika. Trudy russkich i sovetskich poètičeskich škol, Budapest, S. 290-306.

GERASIMOVA, N.M.
1978 Prostranstvenno-vremennye formuly russkoj volšebnoj skazki. - In: Russkij fol'klor XVIII. Slavjanskie literatury i fol'klor, L., S. 173-180.

HOLTHUSEN, J.
1985 Humor im russischen Symbolismus. Über eine mehrstufige

Čechov-Paraphrase in Andrej Belyjs "Peterburg". - In: To Honour Jean Lothe. Slavica Gandensia 12, S. 107-111.

LOTMAN, Ju.M.
1974 Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa. - In: J.L., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg/Ts., S. 200-272.

MATCHAUZEROVA, S. [Mathauserová, S.]
1976 Drevnerusskie teorii iskusstva slova, Praha (= Acta Universitatis Carolinae Philologica. Monographia LXIII).

NEKLJUDOV, S.Ju.
1975 Statičeskie i dinamičeskie načala v prostranstvenno-vremennoj organizacii povestvovatel'nogo fol'klora. - In: Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru. Sbornik statej pamjati Vladimira Jakovleviča Proppa (1895-1970), M., S. 182-190.

ONG, W.J.
1982 Orality and Literacy. The Technologizing of the Word, London/New York.

PLJUCHANOVA, M.B.
1984 Peterburgskij tron v fol'klore. - In: Trudy po znakovym sistemam XVIII. Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg, Tartu, S. 56-71.

GŁOWIŃSKI, M./A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA (Hgg.)
1978 Przestrzeń i literatura, Wrocław u.a. (= Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. LI).

SCHMIDT, E.
1986 Ägypten und ägyptische Mythologie - Bilder der Transition im Werk Andrej Belyjs, München (= Slavistische Beiträge. 195).

SCHULZ, B.
1968 Die Zimtläden, München.
1973 Proza, Kraków.

STALA, K.
1983 Przestrzeń metafizyki, przestrzeń języka. Schulzowskie 'mateczniki' sensu. - In: Pamiętnik Literacki LXXIV, 1, S. 81-104.

STEINBERG, A.
1982 Word and Music in the Novels of Andrey Bely, Cambridge.

STEINHOFF, L.
1984 Rückkehr zur Kindheit als groteskes Denkspiel. Ein Beitrag zum Motiv des "'dojrzeć' do dzieciństwa" in den Erzählungen von Bruno Schulz, Hildesheim/Zürich/New York (= Slavistische Texte und Studien. 5).

SULIKOWSKI, A.
1978 Twórczość Brunona Schulza w krytyce i badaniach lite-

rackich (1934-1976). - In: Pamiętnik Literacki 2, S. 264-303.

TOPOROV, V.N.
1973 O strukture romana Dostoevskogo v svjazi s archaičnymi schemami mifologičeskogo myšlenija ("Prestuplenie i nakazanie"). - In: Structure of Texts and Semiotics of Culture, The Hague/Paris, S. 225-302.
1983 Prostranstvo i tekst. - In: Tekst: semantika i struktura, M., S. 227-284.
1984 Peterburg i peterburgskij tekst russkoj literatury (vvedenie v temu). - In: Trudy po znakovym sistemam XVIII. Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg, Tartu, S. 4-29.

VODIČKA, F.
1976 Zur Modernität in der Literatur. Eine historische Untersuchung. - In: F.V., Die Struktur der literarischen Entwicklung, München, S. 144-161 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. 34) (erstmals 1964).

Rolf FIEGUTH (Fribourg)

BEMERKUNGEN ZUR DEGRADATION DES MYTHOS IM DRAMA BEI ST. WYSPIAŃSKI UND ST. I. WITKIEWICZ

Der Begriff des Mythos ist einer positivistisch und rationalistisch gesonnenen Literaturwissenschaft geraume Zeit unangenehm gewesen, weil er ihrem Interesse an Spezifizierung mehrfach zuwiderläuft: dem Interesse der Konstruktion einer ihren uneindeutigen Objekten klar gegenüberstehenden eindeutigen Terminologie ("Metasprache") sowie dem Interesse der Abgrenzung ihres Forschungsbereichs von dem anderer wissenschaftlicher Disziplinen. Diese Abstinenz ist freilich der wissenschaftlichen Erfassung einer literarhistorischen Wirklichkeit nicht förderlich, in welcher der objektsprachliche Begriff des Mythos in seinen vielfältigsten und schillerndsten Bedeutungen von offenkundiger Relevanz gewesen ist - in der Romantik, der Neuromantik und dem Symbolismus, und nicht zuletzt auch in der Moderne.

Der polnische Maler, Dramatiker, Romancier, Philosoph und Ästhetiker der Moderne Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy; 1885-1939) hat die angedeutete Skepsis bestimmter Wissenschaftsrichtungen gegenüber dem Begriff des Mythos offenbar geteilt, denn in seinen ebenso originellen wie wortreichen Theorien erscheint dieser nicht an zentraler Stelle. Als Künstler, Schriftsteller und Theoretiker ist Witkacy aber seiner Herkunft aus der Kulturatmosphäre der *Młoda Polska*, einem Gemisch aus Neuromantik, Symbolismus, Sezession, Frühexpressionismus und Spätnaturalismus, stärker verbunden, als das "avantgardistische" Profil seiner ästhetischen Schriften und literarischen Werke zu-

nächst vermuten läßt. In der *Młoda Polska* war nun der Mythos in seinen vielfältigsten Ausprägungen nicht weniger relevant als in den Symbolismen und Neuromantiken anderer gleichzeitiger europäischer Kulturen (Filipkowska 1972; Podraza-Kwiatkowska 1977). Witkacys Verbindung zum polnischen *Fin de siècle* ist in der Polonistik mehrfach hervorgehoben worden (Błoński 1970; Danek-Wojnowska 1976; u.a.). Sie äußert sich unter anderem in Witkacys Rezeption des jungpolnischen Dramatikers Stanisław Wyspiański (1869-1907), der seinerseits eine Wiederbelebung des mythologischen Schauspiels angestrebt hatte, durch die Einführung eines antiken mythologischen Apparats in manche seiner Stücke bzw. durch eine an der patriotischen Romantik inspirierte Erfindung volkstümlicher oder nationaler polnischer Mythen (vgl. das Stück *Wesele*, "Die Hochzeit"; 1909).[1] Witkacys Wyspiański-Rezeption, wie sie z.B. auch in den *Szewcy* ("Die Schuster"; 1934), seinem letzten und nachmalig erfolgreichsten Stück, zutagetritt, ist vordergründig von grell-parodistischer Art, besonders im Bereich der Wyspiańskischen Mythen, aber auch der Wyspiańskischen theatralischen Sprache. Vieles scheint für Erazm Kuźmas These zu sprechen, wonach Witkacy in den *Schustern* eine parodistische und satirische Destruktion und Entlarvung der Wyspiańskischen und darüber hinaus der zeitgenössischen polnischen nationalistischen und rechts- wie linksrevolutionären Mythologien beabsichtigt. (Kuźma 1980: 111-114 und passim). Freilich ist diese Interpretation in kein überzeugendes Verhältnis zu Wyspiańskis diffiziler dramatischer Verwendung von Mythen bzw. zu Witkacys "metaphysischer" Kunst- und Theaterkonzeption gebracht. Sie verkennt die Möglichkeit einer konstruktiven Funktionalisierung von Witkacys dramatischer Degradation des Mythos und deren literarhistorischer Herleitung aus Wyspiański. Dieser Möglichkeit soll hier nun nachgegangen werden. Einigen knappen Thesen zum dramatischen Mythos bei Wyspiański folgt eine gedrängte Rekonstruktion von Witkacys frühexistentialistischer "metaphysischer" Ästhetik und Dramentheorie unter dem Aspekt ihrer mythenbezogenen Elemente sowie eine Musterung der mythischen Elemente in den *Schustern* ein-

schließlich der parodistischen Einbeziehung der dramatischen Mythen Stanisław Wyspiańskis.

Wyspiańskis dramatische Verarbeitung von Mythen läßt sich zur Einführung am besten am Beispiel des Dramas *Noc listopadowa* ("Novembernacht"; 1904)[2] illustrieren. Die dramatische Darstellung der ersten Nacht des polnischen Aufstandes von 1830, der bekanntlich an einer Summierung menschlicher Unzulänglichkeiten im Lager der Aufständischen und an der russischen Übermacht scheiterte, vollzieht sich in zwei kunstvoll miteinander verwobenen Serien von Szenen - einer mythologischen und einer historisch-realistischen, wobei Bindeglieder die herbstliche Natur und die mythologischen und historischen Skulpturen im Warschauer Park von Łazienki sind. In der mythologischen Serie verbindet sich der Mythos der Demeter, die in ihrem alljährlichen Zorn über die Entführung ihrer Tochter Kora in die Unterwelt die Erinnyen zu Hilfe ruft, mit einer mythologischen Handlungsschicht, in der Pallas Athene und verschiedene Siegesgöttinnen im Streit um die rechte Vorgehensweise den polnischen Aufstand ersinnen, ihn durch Begegnungen mit historischen Personen vorbereiten und steuern, bis Zeus den Göttern Einhalt gebietet und die Menschen ihren Kampf allein ausfechten müssen. Bis zu dieser Wendung spielt sich das Einwirken der Götter teils überhöhend und erhaben ab: Durch den Mythos von Demeter und Kora erhält das historische Geschehen eine Dimension von elementarer Naturgewalt. Dagegen haben andere Begegnungen zwischen Menschen und Göttern einen theatralisch-satirischen, 'degradierenden' Charakter, so etwa, wenn die "Nike der Napoleoniden" den General Chłopicki aus dem Theater entführt und den Zögernden durch ein Kartenspiel zur Teilnahme am Aufstand bewegt oder wenn der Kriegsgott Ares das allererste für die Aufständischen siegreiche Scharmützel durch ein Liebesabenteuer krönt und danach den weiteren Gang der Ereignisse verschläft. Der mythologische Apparat wird hier also auf Menschenmaß 'degradiert'. Das historische Tun der Menschen wird auf das engste mit dem Mythischen parallelisiert und dadurch enthistorisiert und mythisiert; zum anderen erhält die histo-

rische Vergeblichkeit des Aufstandes den ironischen Charakter einer 'nur noch mythischen' Situation.

Ähnlich ambivalent ist der Einsatz nationalpolnischer Mythologie in den Stücken *Wyzwolenie* ("Die Befreiung"; 1903/6)[3] und *Wesele* ("Die Hochzeit"; 1901).[4] In der *Befreiung* schwankt der dargestellte ontologische Status der zahlreichen mythologisierten Figuren aus der polnischen Geschichte zwischen Ansätzen zu einer seinsautonomen Existenz und einer seinsheteronomen Existenz als Hirngespinste Konrads, der Hauptfigur, auf den Brettern einer dargestellten nächtlichen leeren Bühne. Konrad selbst schwankt in seiner Existenz zwischen einer in die moderne Realität versetzten literarischen Gestalt aus Adam Mickiewiczs *Dziady III* ("Totenfeier"; 1832) und einem überspannten modernen Theaterschriftsteller und Schauspieler, der sich nachts in das Krakauer Theater einsperren läßt und es mit seinen Visionen und Mythen bevölkert. Am Ende ist die 'gesamte' polnisch-historische Mythologie 'nur' theatralisches Ritual. Der Titel *Befreiung* kann ebensowohl als die Einsperrung der Idee der nationalen Befreiung in das Theater wie auch als die literarische Idee einer künstlerischen Befreiung des Theaters zu sich selbst verstanden werden.

Von besonderem Interesse für unseren Zusammenhang ist die Ambivalenz von mythischer Überhöhung und Degradation in der *Hochzeit*, Wyspiańskis nunmehr durch Andrzej Wajdas gleichnamige Verfilmung (1963) auch international bekanntestem Theaterstück. Ausgangspunkt der dramatischen Handlung ist ein zeitgenössischer national-sozialer Mythos, die Idee einer Verbrüderung von bis vor kurzem blutig verfeindeten Ständen: der polnischen Bauernschaft einerseits und des Landadels und des Krakauer Stadtpatriziats andererseits. Die Idee dieser Verbrüderung fand historisch ihren Niederschlag in einigen Heiraten zwischen Bauern und Städtern. Eine solche stadtbekannte Heirat wird hier mit zum Teil pikanten Einzelheiten zum dramatischen Vorwurf gemacht. Das Ritual des bäuerlichen Hochzeitsfestes zwischen einem Krakauer Dichter und einer Bauerntochter mit dreitägigem Tanz und Schmaus erhält eine mythologische Dimension durch den

Eingriff zweier 'leerer Symbole' in die dramatische Handlung: Im Alkoholnebel wird ein Strohwisch (*chochoł*), der im Winter einen Rosenstrauch vor dem Frost schützt, zur Hochzeit eingeladen. Dieser nimmt die Einladung an und führt neben mehreren anderen historisch-mythologischen Figuren die auf einer nationalistischen Fälschung beruhende Gestalt des polnisch-ukrainischen Ritters Wernyhora in die Hochzeitsgesellschaft ein, der im 18. Jahrhundert der polnischen Nation die Rückkehr zu Freiheit und Macht prophezeit haben soll (Backvis 1952; Kasjan 1962). Wernyhora übergibt dem betrunkenen Hausherrn ein goldenes Horn, welches das polnische Volk zum endlich erfolgreichen Aufstand gegen die fremden Zwingherren rufen soll. Der Hausherr übergibt es seinem Knecht; dieser verliert es, und zur Strafe verurteilt der Strohwisch die Hochzeitsgesellschaft zu einem nicht endenwollenden trägen Tanzreigen: Der Ansatz zu historischem Handeln fängt sich in einem endlosen nationalmythischen Ritual.

Aus der Ambivalenz zwischen mythischer Überhöhung und satirischer Mythen-Degradierung ist in der polnischen Rezeption von Wyspiańskis Dramen nicht selten eine vereinfachende nationalistische Deutung gemacht worden. Beide Aspekte sind bei einer Betrachtung von Witkacys Wyspiański-Rezeption zu beachten.

Stanisław Ignacy Witkiewiczs komplizierte Affinität zu Wyspiańskis Umgang mit dramatischen Mythen liegt nicht auf der Hand und muß durch eine Art Indizienbeweis erst plausibel gemacht werden.[5] Zunächst ist festzuhalten, daß sein frühexistentialistischer Entwurf einer geschichtsphilosophisch orientierten Ästhetik der "Reinen Form" demselben kollektiven Entfremdungserlebnis entspringt, welches nach dem Vorgang von Richard Wagner und Friedrich Nietzsche das Interesse am Mythos in der Epoche der Neuromantik und des Symbolismus begründet. Seine Philosophie nimmt als übergeschichtliche Grundbefindlichkeit des Menschen ein rational in keiner Weise aufklärbares, den Menschen überwältigendes und entsetzendes "Geheimnis des Seins der Einheit in der Vielheit" (Witkacy 1974; 5-11) an. Die "metaphysische Unruhe", die von diesem Geheimnis ausgeht, war im

glücklicheren Urzustand der Menschheit aufgehoben in einem noch ungeschiedenen geistigen Zusammenhang von Religion, Philosophie und Kunst, der die Wahrheit eines göttlichen Geheimnisses vor das grauenvolle Geheimnis des "Seins der Einheit in der Vielheit" setzte, sie "verdeckte", wie Witkacy (1974: 133) wörtlich formuliert. Die Kunst der Menschheit jener Epoche war Mysterium, in dem sich das "Geheimnis" äußerte. In späteren Epochen ist jener Zusammenhang auseinandergetreten, und Religion, Philosophie und Kunst haben sich zunehmend voneinander entfremdet. Witkacy nimmt an diesen Stationen seines Gedankenganges eine grundsätzliche Diskussion des Mythos-Begriffs nicht auf. Er erwähnt ihn nur in anderem Zusammenhang (1974: 143) als den allgemein bekannten und daher keine eigene ästhetische Aufmerksamkeit erfordernden Inhaltskomplex der antiken Tragödie, welcher dem seinerzeitigen Zuschauer ein unvermitteltes Erfassen und Erleben der "Reinen Form" der Tragödie ermöglichte. Er führt dabei nicht aus, ob er hier dem Mythos im Prinzip noch den Charakter einer allgemein gültigen Glaubenswahrheit beimißt, durch die kraft der "Reinen Form" der Tragödie das "Geheimnis" hindurchschien, oder ob er den Mythos bereits in diesem Stadium als einen gleichgültigen Wahrnehmungshintergrund für die rein konstruktiven Verhältnisse der "Reinen Form" auffaßt. In jedem Fall geht der erwähnte Zerfall des ursprünglichen Zusammenhanges mit einer zunehmenden Abstumpfung der Menschheit gegen ihre metaphysische Erlebnisfähigkeit einher (Witkacy 1974: 100-149). Die Kunst des klassischen Altertums begeht die Sünde einer ametaphysischen platten Nachahmung der platten Menschenwirklichkeit. In Europa wird dieser falsche Weg des Geistes und der Kunst seit der Renaissance in immer schnellerem Tempo weitergegangen. In der Gegenwart der fortschreitenden Automatisierung und Mechanisierung des grauen Massenlebens und der geistlosen Menschheitsbeglückung kommt es zum "Schwund der metaphysischen Gefühle", zum Absterben der Religion und zum "Selbstmord der Philosophie" (116-131). Die Kunst degeneriert zur Nicht-Kunst des Realismus und Naturalismus (132-149).

In dieser katastrophalen Endstufe der geistigen Menschheitsgeschichte kommt der neuen, anti-realistischen Kunst eine ebenso bedeutsame wie ambivalente Aufgabe zu. Sie soll sich dem entsetzlichen "Geheimnis des Seins" direkt, ohne die Milderung religiöser Glaubenswahrheiten, stellen und der durch einen glücklichen geistigen Tod bedrohten Menschheit den Zugang zur metaphysischen Beunruhigung verschaffen (Witkacy 1974: 132-149, 277). Sie soll dies tun, indem sie dem Rezipienten durch die im authentischen Kunstwerk der Gegenwart rein konstruktiv verkörperte "Einheit in der Vielheit" das metaphysische Erlebnis des "Geheimnisses" zugänglich macht. Die konstruktiven Eigenschaften, die das Kunstwerk zur Ausübung dieser Bestimmung qualifizieren, begründen seine "Reine Form". Die "Reine Form" setzt sich in einen scharfen Gegensatz zu den Verhältnissen des realen Lebens, insbesondere zu den Lebensgefühlen der Gedärme oder Kaldaunen (*bebechy*). Dieser drückt sich nicht in einem absoluten und inhaltsleeren Abstraktionismus aus, sondern in einer "Deformation" der Wirklichkeit und anderer "Inhalte", zu denen wir einerseits auch Motive anderer Kunstwerke, andererseits "Mythen" in einem sehr weiten Sinne rechnen können.

Witkacy selbst bezeichnet die "Inhalte" als für das Kunstwerk der "reinen Form" unwesentlich, aber notwendig. "Selbst die reinste Form ist immer ein wenig lebensweltlich verschmutzt". (Witkacy 1974: 227, 254 f., 284). Aus seinen Ausführungen läßt sich schließen, daß sie in produktions-, werk- und rezeptionsästhetischer Hinsicht notwendig sind. In einer Terminologie, die nicht die seine ist, läßt sich dies wie folgt zusammenfassen:

In produktionsästhetischer Hinsicht dienen die "Inhalte" als Symptom bzw. Indexzeichen dafür, daß der Künstler mit allen Schichten seiner individuellen und historischen Persönlichkeit am Hervorbringen dieses Kunstwerks beteiligt ist und es sich nicht nur um ein kalt zerebrales Experiment handelt (dies ist Witkacys Hauptvorwurf gegen die übliche Kunst der Avantgarde: vgl. 268,

313, 395-403 "Über die Folgen des Tuns unserer Futuristen") - oder, um es in Anlehnung an eine Tagebuchäußerung von Witold Gombrowicz (1971: 64) zu sagen, daß der Künstler sich mit seiner ganzen Person als "Form in Bewegung" der "Bewegung der Welt" gegenüberstellt.[6] In werkästhetischer Hinsicht dienen die Inhalte als ikonische Zeichen (Witkacy sagt: "Symbole", 346) für die rein konstruktiven Verhältnisse im Kunstwerk der "reinen Form" (Formkonzept, Richtungsspannung, kompositorische Dynamik). Das Verhältnis der Zeichendimensionen ist hier gegenüber den traditionellen Verhältnissen umgekehrt: Nicht mehr die künstlerische Konstruktion macht sich zum Bezeichnenden für eine darzustellende Lebenswelt (oder mythische Realität), sondern umgekehrt werden die lebensweltlichen und sonstigen inhaltlichen Komplexe zu Zeichenträgern für die konstruktiven Verhältnisse im Bereich der "Reinen Form". In rezeptionsästhetischer Hinsicht geht mit dieser Semiotisierung der lebensweltlichen und sonstigen inhaltlichen Komplexe eine progressive, dramatische Entsemiotisierung der nämlichen inhaltlichen Komplexe in bezug auf die außerliterariche Lebenswelt bzw. auf die Bereiche der literarischen und sozialen Mythen einher. Dem Rezipienten wird auferlegt, im ästhetischen Erlebnis die Deformation und Entsubstantialisierung der Inhalte nachzuvollziehen, um schließlich zur unmittelbaren ästhetischen Anschauung der "Reinen Form" und damit zum metaphysischen Erlebnis der geheimnisvollen "Einheit in der Vielheit" zu gelangen.[7]

Dieser rezeptionsästhetische Aspekt hat aber zugleich auch eine geschichtsphilosophische Dimension. Die "Reine Form" des Kunstwerks erzielt in der gegenwärtigen Epoche nur zeitweilig metaphysische Gefühle, sie kann den "Hunger nach Form", die "Unersättlichkeit nach Form" nur momentan befriedigen. Ihre Wirkung läßt nach wie die eines Narkotikums. Um sie wiederherzustellen, bedarf es immer stärkerer Dosierungen von "Deformation". Dies treibt die Kunst zugleich in ihr unvermeidliches Ende. Die Kunst der "Reinen Form"

ist nämlich "auch ihre letzte Zuckung auf unserem Planeten" (247).

An diesem Punkt seiner Überlegungen stellt Witkacy sich eine Frage, die für unseren Zusammenhang von Bedeutung ist:

> Kann, und sei es für kurze Zeit, eine Form von Theater entstehen, in der der gegenwärtige Mensch unabhängig von erloschenen Mythen und Glaubensinhalten die metaphysischen Gefühle so erleben könnte, wie sie der frühere Mensch in Verbindung mit diesen Mythen und Glaubensinhalten erleben konnte? (247)

Dies ist die Frage nach einer letzten und höchsten Möglichkeit theatralischer Kunst - im Angesicht des unvermeidlichen Endes wieder ebenso wesentlich zu werden, wie sie es in ursprünglicheren, "mythischen" Epochen der Menschheitsgeschichte war, indem sie zu einer metaphysischen Kunst wird, welche alle Verbindungen zur herkömmlichen Metaphysik abgebrochen hat. Die dieser Frage zugrundeliegende Idee hat nach Auschwitz Tadeusz Różewicz aufgegriffen und in einer Lyrik und Dramatik von besonderer Eindringlichkeit verwirklicht (Różewicz 1979, Nachwort P. Lachmann).

An die Möglichkeit einer bejahenden Antwort auf seine Frage hat Witkacy in der ersten Phase seiner Arbeit als erwachsener Dramatiker gewiß hie und da geglaubt. De facto aber hat er sie durch seine Stücke dahingehend beantwortet, daß er ein Theater der schnell erlöschenden Mythen schuf. Es sind Mythen, deren schnelles Erlöschen durchaus, wie Erazm Kuźma herausstellt, durch ihren widersinnigen, manipulierten, grotesk-parodistischen und satirischen Charakter angezeigt wird. In ihrem unheimlichen, teilweise prophetischen Bezug auf die geschichtliche Wirklichkeit des Jahrhunderts, auf das persönliche Leben des Autors und insbesondere durch ihren geradezu masochistischen Bezug auf die eigene anthropologische, geschichtsphilosophische und ästhetische Theorie[8] weisen sie über ihren kabarettistischen Anschein hinaus. Sie haben mit ihrer Negativität, ihrem schnellen Erlöschen und ihrem unübersehbaren Theoriebezug eine konstruktive Funktion.

Stärker als in anderen dramatischen Werken ist das mythische Moment in Witkacys letztem Stück *Die Schuster* herausgestellt.[9] Es ist eine Art historisch-politisches und ästhetisches Endspiel. Die politischen Aktionen und Revolutionen, die seinen diegetischen Hintergrund bilden, sind nur mehr Manipulationen einer wirklichen Geheimen Regierung, die an der totalen Automatisierung der Menschheit arbeitet - sie sind also im Augenblick ihres Geschehens schon "bloße Mythen". Zudem sind die *Schuster* offenkundig ein Theaterkunstwerk n a c h der letzten Zuckung der Kunst: Auch die Theorie vom Kunstwerk der "Reinen Form" als letzter Möglichkeit des Zugangs zum metaphysischen Erleben ist in der Welt dieses Stücks nur noch mythische Erinnerung[10] und zugleich Symptom geistiger Automatisierung, "Skorbut auf dem Leib der Menschheit, die an geistiger Stoffwechselkrankheit leidet" (581).[11] Der Zugang zum *byt*, zum Sein, lebt nur noch als der schöpferische Trieb der Schuster zum *but*, zum Schuh fort (559).

In besonderer Weise ist vom 1. Akt an das Mythische und die 'mythische' Erinnerung an das erloschene (Witkacysche) Kunstideal den Schustern, vor allem ihrem Anführer und Meister Sajetan Tempe zugeordnet:

> (Geselle I)
> Armer Meister! Er möchte eben, daß die Arbeit zugleich mechanisch wird, und daß er diese Mechanik denn durch den Jeist individualisieren soll können zu Unikaten personaler Erscheinung, wie die ollen Musikanten und Maler ihre Ausscheidungen. (515)

Den Meister plagt nämlich die entfremdete Schusterarbeit:

> Viel mehr regt es mich auf, daß ich Schuhe für sie [die feineren Leute] mache. Ich, der ich der Präsident, der König der Masse sein könnte - nur einen Augenblick, nur einen ganz kleinen Augenblick. Lampions, Girlanden und Wörter um die Lampions von Köpfen, und ich, der elende, schmutzige Lausekopf mit einer Sonne im Busen wie der goldene Schild des Heliodor, wie hundert Aldebaranen und Wegas [...]. (514)

Auf einen der vielen Wutausbrüche des Schusters (vgl. die idiomatische *szewska pasja* - "Schusterwut") reagiert Fürstin Irina,

mythisches Symbol des Superweibs, wie es in vielen Stücken Witkacys vorkommt, mit einer Idee, die wiederum parodistisch an Witkacys Idee von der "Einheit in der Vielheit" anknüpft und sie zum falschen gesellschaftlichen Revolutionsmythos umgestaltet:

> Ich möchte euren Haß veredeln, euren Neid, eure Eifersucht, euren Wahnsinn und eure Lebensunersättlichkeit zur wilden schöpferischen Hyperkonstruktion - so heißt das - eines neuen gesellschaftlichen Lebens verwandeln, dessen Keime gewiß in euren Seelen stecken, die gewiß auch nichts mit euren verschwitzten, verstunkenen, abgearbeiteten Leibern zu tun haben. (530)

Diese Tirade zeigt übrigens eine für unseren Zusammenhang relevante funktionale Deformation der Schusterwerkstatt an, die hier den Charakter eines Versammlungsraums anzunehmen scheint und die von Anfang an durch geometrische und naturhafte Verhältnisse verfremdet ist.[12]

Die entfremdete Arbeit verwandelt sich für die Schuster in ein höchstes Ideal, in einen Mythos, als sie im 2. Akt von der Regierung in ein Zwangsarbeitslosigkeitsgefängnis gesteckt werden, durch dessen Gitter sie eine herrliche Schusterwerkstatt sehen müssen, in welcher die Fürstin Irina untergebracht ist - ohne Zweifel zur erotischen Einfärbung der steigenden Arbeitslust der Schuster. Auch die Gestaltung dieses Raums unterliegt einer charakteristischen "Deformation".

In einer orgiastischen Meuterei stürmen die Schuster nun die Werkstatt und machen sich wild an die Schusterarbeit, und zwar in 'hochdichterischer' Erregung und (vulgär untermischter) Redeweise, die nicht nur die Romantik und Wyspiański parodiert, sondern stellenweise auch die Gedankenwelt Witkacys selbst:

> (Sajetan)
> [...] Ja jestem realista. Dawaj go - masz go - gwóźdź. *O gwoździu, dziwny gościu podbutowy - któż twoją dziwność oceni? Dziwność pracy! Czyż jest wyższa marka dziwności?* [...]
>
> (Sajetan)
> [...] Ich bin Realist. Her mit ihm - da hast du - Nagel. O Nagel, seltsamer Gast unterm Schuh - wer vermag deine Seltsamkeit zu schätzen? Seltsamkeit der Arbeit! Gibt es eine höhere Marke der Seltsamkeit? [...]

> (II. Geselle)
> [...] Die Arbeit ist das höchste Wunder [*cud*], die metaphysische Einheit der Vielheit der Welten - das Absolute [*absolut*].
>
> (I. Geselle)
> [...] Arbeit an und für sich! Nimm, hau, den Pechfaden zieh, stich! Schuhe, Schuhe [*buty*] - entstehen, entheben sich dem Nichts des schuhigen Urseins [*z nicości butowego prabytu*], der ewigen reinen Idee des Schuhs, die im idealen, wie hundert Scheunen leeren Abgrund steckt. (559)

Daß hier die "Arbeit" als Ersatz der "Kunst" (wie Witkacy sie verstand) hingestellt wird, macht ein Kommentar des Staatsanwalts Scurvy angesichts der wild schusternden Schuster deutlich:

> (Scurvy)
> Kunstprobleme - fort mit dieser widerwärtigen Unersättlichkeit nach Form und Inhalt. Schau: Die wilde, oder besser verwilderte Arbeit, ausgeschieden wie ein reiner ursprünglicher Instinkt, wie der Instinkt des Fressens und Zeugens. (560)

- und Sajetan faßt seine Schusterwut in poetische Reime:

> *But* jako abso-*lut*! [...] Czy rozumiecie tej chwili *cud*? To wielki symbol jest *but* - przekory wszelkich *złud*!
>
> Der Schuh als das Absolute! [...] Versteht ihr dieses Augenblickes Wunder? Ein großes Symbol ist der Schuh - für die Widersetzlichkeit allen Trugs! (562)

Das wilde Tun der linksproletarischen Schuster ist Symbol einer (falschen) Selbstbefreiung und zugleich die Karikatur eines instinktgetriebenen, orgiastischen Rituals, dessen Ungestüm auch die faschistischen Wachmannschaften des Gefängnisses erfaßt: Diese lassen sich von den Schustern "verschustern" und nehmen an der orgiastischen Schusterei teil.

Im dritten und letzten Akt[13] schließlich kommt das, was ich die "negativmythologische Konstruktion" des Stücks nennen will, auf ihren Höhepunkt, und zwar durch eine ironische Totalmythologisierung der gezeigten Vorgänge, die durch massive Wyspiański-Zitate signalisiert wird. Sajetan ist Held und Pseudomachthaber einer Revolutionsregierung geworden. Ihn besucht eine

Bauerndelegation, die ihre revolutionären Anliegen teilweise in Wyspiańskis charakteristischer Verssprache aus der *Hochzeit* vorträgt und vorsingt. Sie haben Wyspiańskis Negativsymbol, den Strohwisch, mitgebracht:

> (Kmiotek)
> [...] my tu przyszli z chochołem samego pana Wyspiańskiego, z którego idei nawet faszyści chcieli zrobić podstawę metafizyczno-narodową ich radosnej wiedzy o użyciu życia i użyciu państwa dla celów samoobrony międzynarodowej koncentracji kapitału [...]
>
> (Bäuerlein)
> [...] wir sind hier mit dem Strohwisch vom Herrn Wyspiański persönlich da, aus dessen Ideen sogar die Faschisten die metaphysisch-nationale Grundlage ihrer fröhlichen Wissenschaft vom Genießen des Lebens und vom Nießbrauch des Staates für die Interessen der Selbstverteidigung der internationalen Kapitalkonzentration machen wollten [...] (573 f.)

Die Bauern werden von den Schustern zwar mit dem Vorschlag freiwilliger Selbstkollektivierung (Anspielung auf die stalinistische Zwangskollektivierung) abgespeist und anschließend symbolisch liquidiert - mit ihnen auch gleich die Bauernfrage -, aber der Strohwisch bleibt auf der Bühne und vermittelt dem weiteren Geschehen eine ebenso ironische wie zwanghafte Dimension.[14] Wyspiańskis "Goldenes Horn" wird zum "Goldenen Beil", mit dem die Schustergesellen den allzu beredt an seinem metaphysischen Individualismus leidenden Sajetan eine tödliche Verletzung beibringen, um aus ihm, der ja längst zu einem Mythos geworden ist, einen Mythos zu machen, welcher den Machtillusionen der Schuster nicht mehr gefährlich werden kann. Sein Sterben dauert den ganzen dritten Akt und ist von seinen monumentalen Reden begleitet. Ganz bewußt wird er dabei mit Wyspiańskis blutig-mythologischem Ritter Wernyhora verglichen. Seine beredte Agonie hat den Charakter eines mythischen Rituals. Dieses wird durch ein anderes mythisches Sterberitual parallelisiert. Es betrifft den früheren Staatsanwalt und liberal-faschistischen Feind der revolutionären Schuster Scurvy ("Du warst der Skorbut [engl. *scurvy*] der an Geistwechselkrankheit leidenden Menschheit" [581]). Er wird für seine politi-

schen Irrtümer bestraft, indem er zu einem gefangenen Tier degradiert (er ist in eine Hunde- oder Katzenhaut gekleidet und angekettet) und zum langsamen Tod an unerfüllter, chemisch aufgeputschter sexueller Gier nach der Fürstin Irina, dem mythischen Superweib, verurteilt wird. Seine Qual ist eine offenkundige Travestie des Tantalus-Mythos.

Diese künstliche mythologische Parallelkonstruktion wird nun degradiert durch den Auftritt einer neuen Bühnengestalt, des 'Schrecklichen Hyper-Arbeiters mit der Thermosbombe, der sich als Vertreter der tatsächlich herrschenden Geheimregierung sowie als zynischer Entwerter aller Mythen gibt. Nach seinen Worten muß der arme alte Sajetan "zum lebendigen, das heißt toten Symbol werden, das euch eure Heiligen und alle eure Mythen ersetzt, ihr pseudochristlichen Faschisten, die ihr die Komödie eures Pseudoglaubens aller Welt verleidet habt." (580). In kaum noch parodistischer Anlehnung an den Philosophen Witkacy verkündet er, daß "der biologische Materialismus als höchste Form der dialektischen Weltanschauung *keine Mythen und Geheimnisse zweiten und dritten Grades erträgt.* Es gibt nur ein einziges Geheimnis: das lebendige Geschöpf und die Art und Weise, wie andere lebendige Geschöpfe es konstituieren." (580)

Doch auch diese Gestalt unterliegt der totalen Mythologisierung der dargestellten Welt. Seine anti-mythologische Einstellung verkehrt sich unversehens in ihr Gegenteil, wenn er verkündet:

> Alles auf diesem Stückchen Erde ist klar wie der farnesische Stier und wird es bleiben bis zum Ende der Welt. (580)

Der farnesische Stier ist aber gerade die monumentale antike Darstellung eines grausamen Rachemythos: Amphion und Zethos binden die Dirke an die Hörner eines wilden Stiers, um ihr dasselbe Schicksal zu bereiten, das sie der Antiope, der Mutter ihrer beiden Quäler, zugedacht hatte. Der 'Schreckliche Hyper-Arbeiter mit der Thermosbombe' ist selbst eine mythologische Emanation der Geheimen Revolutionsregierung, deren tri-

vial-bürgerlichen Mitgliedern er in der Schlußszene halb beflissen, halb bedrohlich mit seiner "Bombe" auf Schritt und Tritt folgt. Er ist ein zeugungsunfähiger Proletarier ohne Kinder, seine Thermosbombe ist eine Attrappe, aus der er nach einem Todesangst verbreitenden "symbolischen Witz" Tee trinkt. Er ist demzufolge selbst ein leerer Mythos, nicht anders als Wyspiańskis Strohwisch oder Wernyhora, die hier ständig evoziert werden. Nicht grundlos äußert er: "Vielleicht gibt es mich gar nicht?" (578).

Das Prinzip der mythologischen Konstruktion in Witkacys *Schustern* ist somit deutlich: Es ist das Prinzip der progressiven Degradierung der Mythen. Das, was den einen Mythos degradiert, erweist sich schnell selbst als Mythos, und so fort. In diesem Prinzip der progressiven Degradierung der Mythen steckt zugleich das Prinzip der Entstehung fortwährend neuer Mythen, deren Quelle offenbar nicht nur taktische Manipulation ist, sondern auch die von dem vielbeschworenen "Geheimnis des Seins" ausgehende "metaphysische Unruhe". Noch in der Bemerkung des Hyper-Arbeiters ("Vielleicht gibt es mich gar nicht?") kommt diese Unruhe zum Ausdruck.[15] Das Prinzip der progressiven Degradierung läßt sich bereits in Witkacys geschichtsphilosophischer Ästhetik verfolgen: Schon die Glaubenswahrheiten im Urzustand der Menschheit v e r d e c k t e n das "Geheimnis des Seins" ebenso, wie sie es in gemilderter Form zum Ausdruck brachten. Die modernen Mythen sind alle unwahr und fadenscheinig. Sie sind entweder Manipulation katastrophaler Geschichtsmechanismen, oder - nichts als Kunst, und zwar nicht nur Kunst im Sinne des jungpolnischen Stanisław Wyspiański, sondern auch Kunst im Sinne Witkacys selbst. Seine eigene Kunsttheorie und Kunstpraxis wird ständiger, sarkastisch-parodierender Kritik unterzogen, und ständig wird angedeutet, daß sie selbst ein bloßer Mythos ist, Symptom des katastrophalen Endzustandes der Menschheit. Das Verdikt, nur Mythos zu sein, scheint sogar das "Geheimnis des Seins" zu ergreifen, das vielleicht nur mythische Illusion vor der harten Wirklichkeit des absoluten geschichtsphilosophischen und

existentiellen Nichts ist.

Diese geradezu masochistische Einstellung Witkacys zur eigenen Kunsttheorie und Kunstpraxis ist keineswegs Ausdruck nur seines Dramas *Die Schuster*, seines letzten dramatischen Werks. Schon in früheren Stücken wie *Die neue Befreiung* (1922/23) und *Sie* (*Oni*; 1920) wurde die Kunst als billiger Mythos entlarvt, der vor der metaphysischen, aber auch vor der aktuell-politischen Wirklichkeit nicht standhält. Der Verdacht, daß Witkacy seine eigene Kunst von Anfang an für die mögliche geistige Verirrung einer Endzeit angesehen hat, geht aus vielen seiner theoretischen und künstlerischen Äußerungen andeutungsweise hervor - hier insbesondere durch die selbstquälerische Parallelisierung der eigenen kunsttheoretischen Ideen mit menschenfeindlichen totalitären Gesellschaftskonzeptionen. Die Pseudoreligion "Murti Bing" in seinem Roman *Unersättlichkeit* (1930), deren Wesen auf einer Pille beruht, welche die metaphysische Unruhe des Menschen in einer narkotischen Harmonisierung und Mechanisierung seiner geistigen und seelischen Kräfte besänftigt - diese Religion der Unmenschlichkeit ist nur allzu deutlich parallelisiert mit der von Witkiewicz selbst angestrebten Wirkung seiner Theaterkunst der "Reinen Form". Auch diese sollte ja wie ein Narkotikum wirken, das in immer höheren Dosen verabreicht werden muß (Witkacy 1974: 379 f. u. passim). Der Mythos und die Mythen der Kunst der "Reinen Form" sind in einem anderen Sinne ambivalent als bei Wyspiański, wo sie zwischen Überhöhung und Degradierung schwanken: Bei Witkiewicz sind sie sowohl Symptom der unabwendbaren Katastrophe, als auch Erinnerung an metaphysische Erlebnisfähigkeit und Kreativität des menschlichen Geistes.

A N M E R K U N G E N

[1] Zum Mythos bei Wyspiański vgl. u.a. Nowakowski 1972, Filipkowska 1972, Nowakowski 1977, Głowiński 1977.

[2] Zur *Noc listopadowa* vgl. Backvis 1952:269-282; Natanson 1965: 180-197; Okońska 1971:183-198; Nowakowski 1972:117-143.

[3] Zum *Wyzwolenie* vgl. u.a. Backvis 1952:235-251; Natanson 1965: 171-179; Okońska 1971:286-308.

[4] Zu den *Wesele* vgl. u.a. Backvis 1952:213-235; Łempicka 1961; Natanson 1965:150-164; Okońska 1971:235-272; Łempicka 1973:279-345.

[5] Mythologische Elemente in Witkacys Dramen interessieren die Spezialisten gemeinhin unter dem Aspekt der grotesken Deformation (Sokół 1973) bzw. der Intertextualität (Głowiński 1987). Hier dagegen soll ihr Ort in Witkacys Theorie aufgespürt und anschließend ihre konstruktive Funktion in einem seiner Dramen bestimmt werden.

[6] An diesem Punkt läßt sich ein Anschluß an Peter Alberg Jensens aus Bachtin entwickelte These über die 'Verwicklung des Autors in das mythologische Werk' (*vnutrinachodimost' avtora* im Gegensatz zur *vnenachodimost' avtora* in andersartigen literarischen Werken) herstellen - vgl. seinen Beitrag in diesem Band.

[7] Diese rezeptionsästhetische Ausdeutung der Inhaltskomplexe ist bei Witkacy selbst nicht in allen ihren Elementen explizit gegeben, doch scheint sie in der Logik seiner Argumentation zu liegen und wird durch seine dramatische Praxis vielfach bestätigt. Sie muß nicht im Widerspruch zu Witkacys Postulat einer d i r e k t e n, von Handlungsabläufen unabhängigen Hinführung des Zuschauers auf die "reine Form" stehen (vgl. hierzu Degler 1987).

[8] Zwischen Witkacys Theorie und seiner Dramenpraxis wird nicht selten ein Widerspruch gesehen (vgl. Miller 1957:65 f.; Puzyna 1972:31 f.; van Crugten 1971:111-127); seine Dramen seien letztlich doch konventioneller als seine theoretischen Postulate. Dieser Widerspruch kann indessen unter Berücksichtigung seiner geschichtsphilosophischen These vom unaufhaltsamen Ende der Kunst als funktionales Spannungsverhältnis zwischen theoretischem Diskurs und dramatischer Praxis interpretiert werden - vgl. dazu Fieguth 1987.

[9] Meine nachfolgende Betrachtung der *Szewcy* unter dem Aspekt des Mythischen erhebt nicht den Anspruch einer erschöpfenden Interpretation des Werks, sondern unternimmt den Versuch einer Funktionalisierung des Mythischen, das bei Gerould (1981:422-444) und bei Kuźma (1980:111-114) nur unter dem Aspekt der grotesken Gesellschaftssatire gesehen wird; die Bedeutung des satirischen Aspekts soll dabei durchaus nicht geleugnet werden.

[10] Vgl. Gerould 1981:432: "Die *Schuster* sind ein Stück über den Tod der schöpferischen Kraft".

[11] Die Zitate aus den *Schustern* folgen der Ausgabe S.I. Witkiewicz 1972, II. Die Übersetzung der Zitate und alle Hervorhebungen stammen vom Verf.

[12] In der Regieanweisung zum 1. Akt wird der Schauplatz wie folgt beschrieben:

> Die Bühne stellt eine Schusterwerkstatt (nach Belieben phantastisch eingerichtet) auf kleinem halbrundem Raum dar. Links ein durch einen kirschroten Vorhang ausgefülltes Dreieck. In der Mitte bildet ein Stück graue Wand mit rundlichem Fenster ein Dreieck. Rechts ein vertrockneter, gewundener Baumstamm - zwischen dem Baumstamm und der Wand ein Stück Himmel in der Form eines Dreiecks. Weiter rechts eine ferne Landschaft mit kleinen Städten auf einer Fläche. Die Werkstatt liegt hoch über einem sich im Hintergrund abzeichnenden Tal, als wäre sie auf hohen Bergen aufgestellt.[...](513)

[13] Bildete der Schauplatz des 2. Akts ein phantastisches Gefängnis, so ist die Szene des 3. Akts eine Transformation des Bühnenbildes des 1. Akts:

> Schauplatz des 1. Akts, jedoch ohne Vorhang und Fensterchen. Der Vordergrund, der nach hinten zu halbrund endet, bekommt dadurch etwas gleichsam Planetarisches. Geblieben ist nur der Baumstamm, an dem [jetzt] rote und grüne Signallampen (?) leuchten. Auf dem Fußboden ein prachtvoller Teppich. Im Hintergrund, unten, eine ferne Landschaft - menschliche Lichtpunkte und Vollmond. Sajetan in prächtigem buntem Schlafrock (frisierter Bart, gekämmte Haare) steht in der Mitte der Bühne, gestützt von den Gesellen, die geblümte Schlafanzüge anhaben und gescheitelt und pomadisiert sind. Rechts ist der Staatsanwalt Scurvy, in ein Hunde- oder Katzenfell gehüllt (und zwar am ganzen Körper außer am Kopf, auf dem er ein rosa Strickkäppchen mit Glöckchen hat), an den Baumstamm angekettet und schläft, zusammengerollt wie ein Hund. (563)

[14] Typisch für Witkacys Umgang mit 'Mythen' ist die Episode mit dem Strohwisch nach einer der erotisierenden Tiraden der Fürstin Irina:

> Die Gesellen und Küßchenfresse kriechen bäuchlings auf sie zu. Scurvy reißt wie toll an seiner Kette und klirrt und heult. Sajetan [tödlich mit dem Goldenen Beil in den Epistrepheus geschlagen! -R.F.] steht auf und wendet sich ihr ebenfalls zu wie irgendso ein Wernyhora. Plötzlich steht der *Strohwisch* auf und bleibt starr stehen. Ziemliche Bestürzung unter den Kriechenden: Alle schauen sich nach dem Strohwisch um, ohne aufzustehen:
>
> KÜSSCHENFRESSE mit Stentorstimme
>
> > Wir Kriechenden sind ziemlich bestürzt darüber, daß der Strohwisch aufgestanden ist. Was bedeutet das? Es geht nicht um die Wirklichkeit - die ist sowieso im Eimer - aber was bedeutet dies in großdichterlichen, post-wyspiańskischen Dimensionen, in diesem post-wyspiańskischen nationalen Gedankengebäude, welches massenhaft von

Scharlatanen und Schriftdeutern bevölkert ist, die nichts bedeuten und nur eine künstlerische Phantasie sind: eine dynamische Spannung für die Reine Form im Theater - rede ich Unsinn?

Der *Strohwisch* geht auf das Piedestal [der Fürstin - R.F.] zu. Da fällt ihm seine Strohwisch-Verkleidung ab und es erweist sich, daß es ein Geck im Frack ist. (589).

[15] Das mythische (bzw. "negativmythische") Strukturelement konnte in dieser knappen Betrachtung nur in allgemeinen Zügen herausgearbeitet werden. Die Annahme eines solchen Elements widerspricht den Konventionen der bisherigen Witkacy-Forschung. Näher steht ihrem Kanon die eindrucksvolle Abhandlung Lech Sokóls (1973) über die G r o t e s k e im Theater Witkacys. Die Beziehung zwischen dem Grotesken und dem Mythischen würde eine eingehendere Bearbeitung erfordern - sie ist auch auf der Tagung sicherlich nicht hinreichend vertieft worden.

L I T E R A T U R

BACKVIS, C.
1952 Le dramaturge Stanislas Wyspiański, Paris.

BŁOŃSKI, J.
1970 U źródeł teatru Witkacego. - In: Twórczość 1970, H.5, S. 81-90.

CRUGTEN, A. van
1971 S.I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau (Slavica L'Age d'Homme), Lausanne.

DANEK-WOJNOWSKA, B.
1976 St.I. Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych, Wrocław.

DEGLER, J.
1987 Witkacy's Theory of Theatre. - In: Russian Literature 1987, Polish Issue 4, Witkacy Special (in Vorbereitung).

FIEGUTH, R.
1987 S.I. Witkiewicz: Ästhetische Theorie und dramatische Praxis (in Vorbereitung).

FILIPKOWSKA, H.
1972 Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski. - In: Problemy literatury polskiej lat 1890-1939, Seria I, Wrocław, S. 221-252.

GEROULD, D.C.
1981 Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz, Warszawa.

GŁOWIŃSKI, M.
1977 Maska Dionizosa (1961). - In: Podraza-Kwiatkowska 1977:353-406.

1987 Richard III et Prométhée. Sur "Nowe Wyzwolenie" ("La Nouvelle Délivrance") de S.I. Witkiewicz. - In: Russian Literature 1987, Polish Issue 4, Witkacy Special (in Vorbereitung).

GOMBROWICZ, W.
1971 Dzieła Zebrane, T.VIII (Dziennik 1961-1966), Paryż.

KASJAN, M.
1962 Wernyhora. Zarys dziejów postaci w literaturze polskiej. - In: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu 6, 1962.

KUŹMA, E.
1980 Mit orientu i kultury zachodu w literaturze XIX i XX wieku, Szczecin.

ŁEMPICKA, A.
1961 "Wesele" we wspomnieniach i krytyce, Kraków.
1973 Wyspiański pisarz dramatyczny. Idee i formy, Kraków.

MILLER, J.N.
1957 Teoria Czystej Formy w teatrze. - In: T. Kotarbiński/ J.E. Płomieński (Hgg.), Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga Pamiątkowa, Warszawa.

NATANSON, W.
1965 Stanisław Wyspiański, Warszawa.

NOWAKOWSKI, J.
1972 Stanisław Wyspiański. Studia o dramatach, Kraków.
1977 Persefona i Charon (Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych). - In: Podraza-Kwiatkowska 1977:326-353.

OKOŃSKA, A.
1971 Stanisław Wyspiański, Warszawa.

PODRAZA-KWIATKOWSKA, M.
1977 Młodopolski świat wyobraźni, Kraków.

PUZYNA, K.
1972 Witkacy (1961). - In: Witkiewicz 1972, I:6-46.

RAWIŃSKI, M.
1975 O nową formę dramatu: St. I. Witkiewicz. - In: Literatura polska 1918-1975. T.I: Literatura polska 1918-1932, S. 707-723.

RÓŻEWICZ, T.
1979 Vorbereitungen zur Dichterlesung. Ein polemisches Lesebuch. Herausgegeben, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Peter Lachmann, München.

SOKÓŁ, L.
1973 Groteska w teatrze S.I. Witkiewicza, Wrocław.

SZPAKOWSKA, M.
1976 Światopogląd S.I. Witkiewicza, Wrocław (PAN - Komitet Nauk o literaturze polskiej. Rozprawy literackie 15).

WITKACY
1974 S.I. Witkiewicz, Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr. Opracował [...] J. Leszczyński, Warszawa.

WITKIEWICZ, S.I.
1972 Dramaty. T.I-II. Wydanie II rozszerzone i poprawione, Warszawa.

[illegible] M.
[illegible] Rzeczywiste. Zarys dzieje w postawi w literaturze polskiej. - In: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu 6, 1962.

[illegible] E.
1980 Nie orlenie i kultury zachodu w literaturze XIX - XX wieku. Szczecin.

[illegible], A.F.
1962 "Wyzwolin" we wspomnieniach i krytyce. Kraków.
1973 Wyspiański. Dzieje dramatyczny. Dzieje i [illegible]. Kraków.

[illegible], Z.M.
1957 Poezja [illegible] w [illegible]. - In: [illegible] J.S. Pomiańskiego (red.). Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i [illegible]. Książka Pam. [illegible]. Warszawa.

[illegible], W.
1963 Stanisław Wyspiański. Warszawa.

[illegible], F.
1972 Stanisław [illegible]. [illegible]
1977 Przemówienie i [illegible] 15 niedopiekłów [illegible] [illegible] [illegible]. - In: Pociecha-Rzewuska [illegible] 1977, [illegible].

[illegible], A.
1971 Stanisław [illegible]. Warszawa.

[illegible], [illegible]
1977 [illegible] Kraków.

[illegible], [illegible]
1977 [illegible] (1961). - In: Witkiewicz 1977, s. 4-18.

[illegible], M.
[illegible] Z nowe [illegible] Sc. I. Witkiewicza. - In: Literatura polska 1918-1975. T.1: Literatura polska 1918-1939. [illegible].

[illegible], [illegible]
1979 Vorbemerkungen zur Dichterlesung. Ein [illegible]. Herausgegeben, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Peter Lachmann. München.

[illegible], [illegible]
[illegible] Ontologia w teatrze S.I. Witkiewicza. Wrocław.

[illegible], M.
[illegible] S.I. Witkiewicza. Wrocław (Pr) - Konsultant [illegible] Literatura polska. Rozprawy literackie [illegible].

Jerzy FARYNO (Warszawa)

АРХЕОПОЭТИКА "ПИСЕМ ИЗ ТУЛЫ" ПАСТЕРНАКА*

Основной принцип авангардного текстопостроения покоится на механизме дешифровки. Дешифровка же определяется как обращенный классический коммуникативный акт, цель которого - не кодировка получаемой из мира информации, а экспликация кода самой этой информации. Не вдаваясь в подробности, тут уместно указать на некоторые самые существенные следствия такой установки.

В первую очередь дешифровка означает прекращение коммуникации. В "Письмах из Тулы" (Пастернак 1982:40-47) это отражено на нескольких уровнях. На уровне вокзальной реальности - отсутствием всякой коммуникативной связи с остальной публикой, за исключением раскланявшегося на прощание "генерала" и знаменательного размена денег "актеру". Место коммуникации занимает мотив 'судебного разбирательства' (ср. упоминание о "свидетеле" во втором письме и фразу "Это свидетельское показание обвинения" в четвертом). На уровне пространственных реляций - сплошной разъединенностью и предельной удаленностью: некий "агроном" локализован "Через стол", 'актеры' - "в другом конце стола"; фактически 'близкое', как, например, "березка" оказывается "Очень, очень далеко" или "Далеко, далеко, с того [...] края" 'пространства совести'; даже киносъемки фильма идут "на том берегу", откуда ничего не слышно - ни "звона" "секир", ни "трагической человеческой речи", т.е. "ни одной пятистопной строчки"; аналогичным образом не осуществляется и прерывается коммуникация с центром Тулы, помимо готовности "Я" поехать "осматривать город" ("Последний вагон тульской конки подошел из города"), и с Москвой ("Ближайший поезд в Москву в три часа ночи", к тому он

еще не 'составлен': "Бездыханные котлы и вагоны лежали на плоской земле, похожие на скопления низких туч в безветренные ночи"). На уровне писем заметно постепенное иссекновение коммуникации. В первом - речь о "разлуке" с адресатом, но оно еще оформлено по всем правилам классической коммуникации. Во втором отсутствует дата и завершается оно намеком на бесполезность писать: "Ах, писать - только себя мучить. А расстаться нет сил". Третье - едва пишется ("Не знаю, как начать. Ничего еще не понимаю"), со сплошными перечеркиваниями, оставленными "без замещения" или "без продолжения", с 'продранными' - пером - местами, с возобновлениями. Но, самое главное, - оно отсылает к 'чужому' тексту ("Дорогая, справься с учебником. Ключевский с тобой, клал сам в чемодан. [...] Прочти по Ключевскому, - не читал, думаю, должен быть эпизод с Петром Болотниковым"), с одной стороны, а с другой - само "остается неотосланным". В конце же - "писавший" "забыл, с кем ехал, кого проводил, кому писал", вплоть до упразднения себя как авторской инстанции (инициатора коммуникации):

> Он предположил, что все начнется, когда он перестанет слышать себя и в душе настанет полная физическая тишина.

В дешифровке классический отправитель сообщения удваивается: будучи фактическим автором сообщения, он должен вести себя по правилам получателя. Этим, в частности, объясняется отчуждение Пастернаковского "Я" и перевод им самого себя в третье лицо:

> Как описать тебе? Приходится с конца. Иначе не выйдет. Так вот, и позволь в третьем лице. Я писал тебе о человеке, прогуливавшемся вдоль багажной стойки? Так вот. Поэт, ставящий отныне это слово, пока не очистят огнем, в кавычки, "поэт" наблюдает себя на безобразничающих актерах, на позорище, обличающем товарищей и время. Может, он кокетничает? Нет. Ему подтверждают, что его отожествление не химера.

Таков и старик во второй части "Писем из Тулы", который "прошелся назад, не своим, чужим шагом" и который 'заставил' "своими устами говорить постороннего".

Само собой разумеется, что удваивается и сам текст - он

расслаивается на некий исходный текст, подлежащий дешифровке, и на результат дешифровки. Среди ряда возможных вариантов наиболее интересен такой, когда создается конструкция самодешифрующаяся. "Письма из Тулы" и являют собой пример такого автодешифрующегося образования.

Для дешифруемого сообщения дешифровка означает, что в нем меняются местами код и текст: коммуницируется не текст при помощи кода, а код при помощи текста. Искомым содержанием сообщения (текста) является код, а точнее - та семиотическая система и та текстообразующая инстанция, в рамках которой порождается данный дешифруемый текст. Дешифрующее построение движется, таким образом, к языковой и коммуникационной competence. В случае автодешифрующегося текста это выражается в виде семантических экспликаций вводимых словоформ и движением вспять к их семантическим протоформам и, говоря словами Смирнова (1985:47), к архетипической смысловой информации[1]. Не имея возможности более детального разбора "Писем из Тулы" в пределах статьи, проследим с предложенной точки зрения лишь самые узловые моменты их "археопоэтики"[2].

1. В ПОЕЗДЕ ВЕЗЛИ СОЛНЦЕ

"Письма из Тулы" обрамлены четким повтором мотива везомого солнца. Их текст открывается так:

> На воле заливались жаворонки, и в поезде, шедшем из Москвы, везли задыхавшееся солнце на множестве полосатых диванов. Оно садилось.

В конце же начинается обратный путь:

> Шел поезд в Москву, и в нем везли огромное пунцовое солнце на множестве сонных тел. Оно только что показалось из-за холма и подымалось.

Привозимое "в поезде" закатное и "в нем" увозимое восходящее солнце атрибутирует Тулу не только как особый ночной локус и не только как локус 'ночевки солнца', но и как локус его 'смерти' ("задыхавшееся", "садилось") и 'возрождения-воскресения' ("показалось из-за холма и подымалось")[3]. Тула этим самым

теряет статус бытового географического пространства и обретает черты динамического переходного и перерождающего локуса. Это ее свойство как раз и отражено отсутствием города как такового. Хотя в рассказе он и упоминается, но тем не менее представлен только промежуточными временными локусами: в первой части - "вокзалом" с его неутомимой подвижностью и перетасовкой реального заполнения, во второй - гостиничным "номером". С той разницей, что если "вокзал" помещен на окраине ("Пойду осматривать город. Он в стороне остался. [...]; ходьбы, говорят, минут сорок"), то 'гостиница' соотнесена с центром ("Мимо, тенькая, протрусила конка. Это шла последняя к вокзалу").

Основной вопрос в свете этих рамок напрашивается сам собой: в чем состоят особенности локуса 'Тула' и что там происходит с привезенным туда и затем увозимым оттуда 'солнцем'.

2. ВОКЗАЛ И ГОСТИНИЦА

Высказанное в первом письме намерение "Поеду осматривать город" и несколько модифицированное во втором "Пойду осматривать город" являет собой повтор и продолжение пути солнца до его 'ночевки', некоей исходной центральной (мировой) точки. Эта точка в очередном письме определена как "могила": "Надо уходить со второго звонка или же отправляться в совместный путь до конца, до могилы". Легко заметить, что "могила" поставлена тут в одном ряду с локусом 'повторного рождения' или 'восхода': "Послушай, ведь будет уже светать, когда я проделаю весь этот путь целиком в обратном порядке". Если учитывать параллелизм с солнцем, то 'обратный путь' солнца как раз и начинается с эквивалента "могилы" - с "холма": "Оно только что показалось из-за холма и подымалось". Тем не менее "путь" "Я" "в обратном порядке" - пока еще путь к 'могиле' и в 'преисходнюю'-'чистилище': "А они будут теперь тонкостями изысканной пытки".

Когда поезд подъезжает к Туле, "Мост с надписью 'Упа' поплыл по сотне окошек". Это, собственно, значит, что поезд с солнцем погружается 'в воду' или спускается 'под землю' (ср. его появление в финале "из-за холма") и в единство 'вечности' и 'небытия', что выражено символикой числа 'сто' ("по сотне окошек")[4], а затем приветственными фразами на улицах города, озна-

чающими прекращение движения: в этот город можно только прибыть, но нельзя из него выбыть:

> "С добрым вечером". Некоторые прибавляли: "Оттуда?" - "Туда", - отвечали иные. Им возражали: "Поздно. Все кончилось".

Вокзал в этом отношении оказывается преддверием мистического мирового центра ("города"). Будучи представлен "багажной" и "дебаркадером", он соотносится с телесным, материальным началом. Таковы его "Бездыханные котлы и вагоны", "товарный вагон под гроб", падающие под скамейки "Стук пива, безумья и смрада" и увозимое в финале "множество сонных тел".

Город от вокзала "в стороне остался" и туда "ходьбы, говорят, минут сорок". Пастернаковское число "сорок" сопряжено с представлением о смерти (ср. такое же значение поезда "номер сорок" в "На ранних поездах" - Пастернак 1965:404-405). Это значит, что "город" мыслится здесь как локус, находящийся уже за пределами 'смерти', а 'попасть туда' - 'преодолеть смерть'. По этой, в частности, причине первичное намерение "поехать" на конке сменяется намерением "пойти" пешком. Дело еще в том, что Пастернаковское 'ходить' связано с мотивом 'повторного рождения' и 'перерождения духовного'. Вот эти смыслы и реализуются во второй части в "гостинице", где некий "старик" сначала "присел к столу" = 'умер' ("Он решил, что это смерть его"), потом "встал" = "преобразился", "выпрямился и бодро прошелся назад, не своим, чужим шагом"[5]. Позиция же у "стола", который у Пастернака систематически сопряжен с началом духовным ("он присел к столу, подпер голову рукой и задумался", что, вероятнее всего, следует понимать как мышление Пастернаком 'стола' созвучно латинскому mensa - 'стол' и mens - 'ум, мышление', 'мысль'), знаменует собой 'духовное перерождение', 'духовное воскресение'. Мифологически 'гостиница' эквивалентна 'вокзалу' как 'преисподняя' и 'могила' (см.: Фрейденберг 1978:65-66,159,547 и 1982:682), но у Пастернака они дифференцированы: гостиница соотнесена с перестройкой духовного начала, тогда как вокзал - материального (ср. 'оживание' косной материальности и формировку нового поезда: "Пробуждался чугун, вскрикивали ушибленные цепи", "стали составлять смешанный елецкий" и ночь "оглушали клочья пара", которые

особенно знаменательны на фоне прежнего "Бездыханные котлы и вагоны лежали на плоской земле").

Состоявшееся в гостинице обретение своей подлинной и вневременной сущности (ср. аналогичное обретение себя в "Волнах" в "Мне хочется домой, в огромность..." - Пастернак 1965:344-345 и ср. замечание по этому поводу в: Смирнов 1985а:80-83), преодоление временного и пространственного разрыва и выход в чистое бытие[6] осуществляется при помощи искусства как "чужого шага" и "чужого голоса". Эти "чужой шаг" и "чужой голос" - только внешнее подобие актерской игры. На деле они порождены 'задумчивостью у стола' ("он присел к столу, [...] и задумался") и доходящими извне звуками ночи ("Мимо, тенькая, протрусила конка. Это шла последняя к вокзалу", "В это время ночь издала долгий горловой звук. Далеко, далеко. На улице хлопнули дверью и заговорили взволнованно-тихо"), которые объединяются и образуют "трагическую человеческую речь"[7].

"Долгий горловой звук" ночи - неартикулированная речь бытия (ср. его первое упоминание: "Ночь издала долгий горловой звук - и все стихло", промежуточное 'оживание' вокзала: "Стали раздаваться свистки. Пробуждался чугун, вскрикивали ушибленные цепи. [...] За ними росло приближенье чего-то тяжело дышащего, безвестного, ночного" и последнее: "В это время ночь издала долгий горловой звук. Далеко, далеко. На улице хлопнули дверью и заговорили", после чего и обретает "чужой голос" старик). Вокзал в данном отношении занимает место промежуточного звена. Его связь с речегенностью выражена двояко: писанием писем на вокзале и упоминанием 'тенькающей' последней конки на вокзал в эпизоде преображения старика. Но кроме позициональных есть для этой связи и определенные семантические основания. Вокзал постоянно сочетается у Пастернака со звуко- и речегенной средой, часто с музыкой (ср. стихотворение "Поэзия" - Пастернак 1965:193). Это связано как с историей институции "вокзал", так и с возможностью этимологизации исходного Vauxhall, бывшего названием парка и увеселительного места под Лондоном, с возможностью прочтения Vaux как лат. vox - 'голос'; 'звук, гул, шум'; 'мычанье', 'карканье'; 'слово', 'речь', 'язык'; 'суждение', 'сентенция'; 'вы-

говор, произношение'. В "Охранной грамоте", например, Венеция открывается мотивом вокзала и выкриков, а замыкается концертом на пьяцце и упоминанием "Созвездья Гитары" (Пастернак 1982:243 и 253-254). В "Письмах из Тулы" вокзал дешифруется не только как vox, но и как Vauxhall - место увеселений и парк. Правда парка в буквальном смысле тут нет, но весь заключительный эпизод первой части "Писем из Тулы" построен по той же схеме, по которой будет затем построена ситуация в стихотворении "Гефсиманский сад"[8]:

> Писавший обогнул вокзал. Он вышел за фасад.
> Ничто не изменилось на всем пространстве совести, пока писались эти строки. [...] Далеко, далеко, с того же ее края, мерцала березка [...]. Вырываясь из зала наружу, падали полосы света на коночный пол, под скамейки. Эти полосы буянили. Стук пива, безумья и смрада попадал под скамейки с ними. И еще, когда замирали вокзальные окна, где-то поблизости слышался хруст и храп. Писавший прохаживался. Он думал о многом. Он думал о своем искусстве и о том, как ему выйти на правильную дорогу. Он забыл, с кем ехал, кого проводил, кому писал. Он предположил, что все начнется, когда он перестанет слышать себя и в душе настанет полная физическая тишина. Не ибсеновская, но *акустическая*.
> Так он думал. По телу его пробежала дрожь. [...] Серел восток, [...]. Пели петухи, и оживала касса.

При этом крайне существенно, что 'обрести полную физическую тишину' значит 'перестать слышать себя' и обрести 'тишину акустическую'. "Акустический" же восходит к греческому ἀκουστικός - 'относящийся к слуху' и значит: 'способствующий слушать', 'усиливающий слух', 'способствующий распространению голоса', 'не искажающий распространяющегося голоса, звука'. В таком контексте 'обрести полную физическую тишину' значит 'обрести далекую слышимость' (по аналогии к такой же Пастернаковской категории как 'далекая видимость' - ср. стихотворение 1958 года "Далекая слышимость" в: Пастернак 1985а:523-524), с одной стороны, а с другой - 'стать "телеграфом"' (ср. отождествление "Я" и "телеграфа" в "Балладе" в обеих редакциях, т.е. 1916 и 1928 годов, в: Пастернак 1965:96-100,589-591), 'стать каналом связи для другого', что в "Письмах из Тулы" выражено понятиями "чужого голоса" и 'артикуляции чужой речи': Старик "тоже, как главное лицо, искал физической тишины. В рассказе только он один нашел ее, заставив своими устами говорить постороннего". Не сложно заметить,

что в "Письмах из Тулы" роль такого медиума-телеграфа играет 'тульский вокзал' (подспудно связанный с неназванным графом Толстым, где 'граф' мыслится как γράφω = 'пишу', а Толстой - как 'лев', т.е. как символ солнца вообще и подземного солнца в частности), "Я" - "поэт", "старик" - 'актер' с его потребностью "в трагической человеческой речи". Если учесть, что локус тульского вокзала определен тут как одно из мест "толстовской биографии" и что съемки фильма "Смутное время" ведутся тут "фотографом", то ясно станет, что этот "вокзал" - не только речегенный локус, но и локус 'фотографии' = 'светописи, писания светом', 'биографии' = 'жизнеписания', а точнее - 'творения жизни', и локус, порождающий 'акустические медиумы' (в частности, создавший Толстого; фразу "Ночь в местах толстовской биографии" надлежит читать приблизительно так: 'Ночь в местах пишущих жизнь Толстого или создавших Толстого'), медиумы, обладающие 'далекой слышимостью' и 'способствующие не искаженному распространению голоса бытия'.

3. КОЧЕГАР НА ТЕНДЕРЕ

Переход к мотиву поэта во втором абзаце второго письма ("Какое горе родиться поэтом!") подготовлен упоминанием стихов в первом письме. Прежде "стихи" мыслились как средство избавления от "тоски", но тут они поставлены в позицию мучительного воображенья и повторного проследования ("в обратном порядке") пройденным путем. Этим самым "стихи" и "поэт" - позициональные эквиваленты "солнца", с одной стороны, а с другой - 'водители в преисподнюю'. Семантически же они объединяются с солнцем иначе - через связь солнца с Гелиосом-Аполлоном, дарующем поэтическое воображение и одновременно являющемся психопомпом в потустороннее (загробное) царство.

Связь с психопомпом явствует из мотива "кочегара"-'служителя', представленного одновременно и как потусторонний перевозчик через реку (курсив мой - J.F.):

> *Мост* с надписью "Упа" *поплил* по сотне окошек в ту самую минуту, как *кочегару, летевшему впереди* состава *на тендере, открылся в шуме его* собственных *волос* и *в свежести вечер-*

него возбуждения, в стороне от путей, быстро несшийся навстречу город

где "летевший" и "в шуме его собственных волос" отчетливо отсылают к Гермесу с окрыленной головой, а локализация "впереди" и "на тендере" кроет в себе смысл 'проводника, водителя' и 'слуги, обслуживающего': русское "тендер" происходит от английского tender, в корне которого наличествует (to) tend - 'обслуживать'; двумя абзацами позже этот мотив эксплицируется и вербализуется в словоформах "перешла" и "проводник": "Ты, значит, перешла, как уговорились, с проводником" (ср. аналогичное осмысление "курьерского поезда" и "обер-кондуктора" в первой главке "Охранной грамоты", рассказывающей о встрече с архепоэтом Рильке едущем к Толстому - Пастернак 1982:191-192).

4. СОЛНЦЕ - В ПИВЕ

Эта связь 'поэта' с 'солнцем' тут же и эксплицируется якобы порожденной поэтическим "воображеньем" фразой "Солнце - в пиве. Опустилось на самое донышко бутылки". На деле же "Солнце - в пиве" является семантической тавтологией. По нескольким признакам.

В европейских мифологических представлениях, в том числе и в народных представлениях восточных славян, пиво - небесный божественный напиток. Одновременно оно и напиток 'поэтический' как в узком смысле 'напитка поэтов', так и в широком смысле 'напитка дарующего тайные знания' ведунам, кудесникам, колдунам и т.п.

Кроме этого значения Пастернаковское "пиво" подразумевает также и его прочтение как немецкого das Helle - 'кружка светлого пива', die Helle - 'свет, рассвет' и ассоциацию с созвучным die Hölle - 'ад, преисподняя' и с эллинским ἥλιος'ом[9].

"Бутылка", в свою очередь, восходит к ср.-лат. buticula от butis, buttis - 'боченок', 'бочка'.

Этими связями как раз и мотивируются инфернальные и колдовские (так сказать, 'артистические') и, отчасти, 'искупительные' мотивы "Писем из Тулы" в роде следующих: "чокают кострюли у поварят, брызжет сельтерская и звонко, как языком, щелкают целко-

вые о мрамор"; "ни живой души у водокачки. В гнилом продаве мшаника чернела вода"; "Бездыханные котлы [...], похожие на скопления низких туч"; "чад", "угар"; "О, гори, бешеный нефтяной язык, озаривший полночи"; "В первый, в первый раз с далеких детских лет я сгораю [...] Новая пытка"; наименование кинематографа "Чары"; "Небо казалось холодным, удивленно далеким. Голоса были промаслены еденым и питым. Рыжик, ржаная коврижка, сало и водка пропитали даже эхо, соловевшее за рекой"; "на путях стали собирать смешанный елецкий"; "консервировал в слезах, как в спирту", где "консервировал" активизирует свою связь с conservo - 'сохранять, сберегать, беречь', 'спасать, щадить', 'даровать жизнь' и conservator - 'хранитель, спаситель', а "спирт" - со spiritus - 'дуновение, веяние, дыхание', 'душа, дух, жизнь'[10].

Минуй Пастернак промежуточное трансформирующее звено (что, впрочем, у Пастернака не редкость), переход от 'солнца в пиве' к инфернальной мотивике и к мотивам 'перерождения-преображения' мог бы быть воспринят как игра воображения героя рассказа, т.е. как свойственная реалистической манере его психологическая характеристика, а не как имманентная закономерность самого мира "Писем из Тулы". Роль же нужного переходного звена возлагается тут на мотив "агронома".

5. АГРОНОМ

Мотив "агронома" начинается там, в той точке, где исчезает солнце:

> Солнце - в пиве. Опустилось на самое донышко бутылки. Через стол - агроном или что-то в этом роде. У него бурое лицо. Кофе он помешивает зеленою рукой. Ах, родная, все чужие кругом.

В буквальном прочтении "агроном" - 'заведующий землей' или 'властитель земли': греч. ἀγρός - 'земля', 'поле' и νέμω - 'владею' (отсюда затем мотивы 'дерна', 'боронования тропы', "территории"-'земли', "полевого покоя", "болотца", 'платформ' "с веялками за брезентом" и финального 'холма'). Не "кто-то", а безличное "что-то в этом роде" соотносит данного "агронома" с 'властителем преисподней' и, если в "что-то" видеть табуирование имени, со 'смертью'. Слова же "Ах, родная, все чужие кругом",

затем "Ничтожества!" и "не было ни живой души у водокачки" и "не было ни души на дороге" подсказывают, что греч. νέμω читается тут Пастернаком также и как латинское nemo - 'никто, ни один, никакой'. Ср. родственное именование "смерти" - "землемершею" в стихотворении "Август" (Пастернак 1985а:405-406) сопряженное с аналогичным, но более однозначно выраженным, мотивом Преображения:

[...] сегодня
Шестое августа по старому,
Преображение Господне.
[...]
В лесу казенной землемершею
Стояла смерть среди погоста,
Смотря в лицо мое умершее,
Чтоб вырыть яму мне по росту.

По Далю (1978:144) "бурый" - "цвет кофейный, коричневый, ореховый, смурый; искрасна черноватый; [...] бурец, буряк, бурячок тул. серяк, смуряк, бурый или серый мужичок, сермяжник". Этимологи возводят "бурый" к турецкому bur - 'рыжей масти, гнедой' или к лат. burrus - 'багряный' (см.: Фасмер 1986:249).

"Кофе", которое "помешивает" "агроном", являет собой как продолжение мотива 'бурого = кофейного' цвета, так и мотива 'пива', так как арабское kahwa, от которого происходит слово "кофе", означает 'вино'.

В пределах эксплицитно выраженных мотивов текста "бурое лицо" соотносит данного "агронома" с психопомпом "кочегаром", с мотивом 'горючих' веществ - "угля" и "нефти", а потом - во второй части - с мотивом "подсолнушков", "рыжика", "особой рябости" бабских оборок и "бурьяна". В пределах же мотивов подлежащих экспликации - с божеством земли и плодородия.

"Зеленая рука" и "бурое лицо" расшифровываются как потенциальный, еще не дифференцированный мотив вегетативности: "нельзя стало сказать, где трава, где уголь", упоминание "дерна", 'боронования', "болотца", позже - "лужайки". На уровне темпоральных мотивов это состояние соотнесено с предвесенним периодом, предваряющим 'оживание' или 'повторное рождение' природного мира: "Не апрель, - играли бы зарницы. Но небо волновалось. Пораженное прозрачностью, как недугом, изнутри подтачи-

ваемое весной, оно волновалось" и открывающий "Письма из Тулы" мотив "жаворонков"-'вещевременников' ("На воле заливались жаворонки"), оглашающих, по народным представлениям, не только приход весны, но и 'благую весть' о 'воскресении' (в русской народной обрядности жаворонок связывается с такими христианскими праздниками как день сорока мучеников, т.е. 9 марта, с Благовещеньем, т.е. 25 марта, и с Пасхой; в этом контексте прозрачным становится датирование первого письма "10-го" числа и упоминание числа "сорок" как расстояния от 'вокзала' до "города").

Если "бурое лицо" и "зеленую руку" "агронома" включить в античный контекст, то данный агроном свободно читается как соответствие древних божеств земли и плодородия. Так, например, Деметра именовалась у греков 'Хлоей', т.е. 'зеленой', 'зеленью', 'посевом', с одной стороны, а с другой - 'Мелайной', т.е. 'черной'. Скульптурные же изображения Деметры, Артемиды и ее римского варианта - Дианы создавались с черным лицом, а иногда (как в случае Артемиды Эфесской) и с черными руками. Более того: Артемида отчетливо связана с источниками и с болотами (такова, в частности, Артемида Лимнатис - 'Болотная'), а само имя Артемиды этимологи читают как 'медвежья богиня', 'владычица', 'убийца'; генеалогически же Артемида - сестра-близнец Аполлона.

Нельзя не заметить, что все эти мотивы более или менее отчетливо наличествуют и в "Письмах из Тулы": "водокачка", "гнилой продав", "болотце", "веялки", "рассоренные подсолнушки", "солнце" и упоминание "месяца" (у Римлян Артемида-Диана являет собой олицетворение луны). Самое же существенное то, что мотив 'черноликости' и 'черноликого Бога' - не редкость у самого Пастернака. Ср., например, стихотворения "Ландыши" ("Укрывшись ночью навесной,/Здесь белизна сурьмится углем./Непревзойденной новизной/Весна здесь сказочна, как Углич", где "Углич" - и отсылка к истории царевича Дмитрия, и патроним от подразумеваемого имени 'бог Уголь'; такое же "Насурмленное лицо" есть и в "Охранной грамоте", в ее последней венецианской главке - Пастернак 1982:253) и "Станция" из "Уральских стихов" ("Уголь, уголь был их крестным./Целиком пошли в отца/Реки и клыки ущелий,/Черной бурею лица,/Клиньями столетних елей", где в пре-

дыдущих строфах явственны евангельские мотивы, мотивы Пасхи и 'духовной' "смуты"; Пастернак 1965, соответственно 209 и 219-221).

В виду скупости цветообозначений в "Письмах из Тулы" определение руки агронома "зеленою", несомненно, значимо и в данном отношении. В силу переходного промежуточного положения зеленого цвета в общеевропейской цветосимволике между неорганическим (минеральным) и органическим миром (ср. повторяющуюся фразу "нельзя сказать, где трава, где уголь", затем мотив "пробуждающегося чугуна", а во второй части мотив 'грибной' - "рыжика"), между черным, связанным с представлением о 'смерти', но и об исходной креативной потенции (ср.: "В гнилом продаве мшаника чернела вода", неразличимость "травы" и "угля", "болотце" с его символикой как 'грязи, шлама, ила' порождающих все виды материальных, вещественных форм), и красным, знаменующим 'жизнь' (ср. сначала в финале первой части "Серел восток" и мотив "росы", играющей роль 'целющей живой воды': "Пели петухи, оживала касса", а затем, в финале второй части появление "пунцового" солнца "на множестве сонных тел" с отчетливым смыслом солнца 'воскресающего' и 'воскрешающего'), и между материальным и духовным этот "агроном" соотносится с посредником, медиатором, что подтверждается как его связью с "кочегаром" (по признаку 'черноты'), так и с "почтовым ящиком" (по признаку 'зелености': "Последним сошел человек с письмами, [...] Этот остался за фасадом, ища зеленого ящика. Но нельзя сказать, где трава, где уголь").

Однако и мифическая и Пастернаковская медиации в самóм критическом переходном моменте из сферы в сферу или из состояния в состояние предполагают врéменную смерть 'переходящего'. С той разницей, что если мифические переходы цикличны, предполагают обновление-восстановление исчерпанного старого цикла, то Пастернаковские переходы эту цикличность размыкают и предполагают выход в высшее духовное состояние, т.е. духовное перерождение. Так, в "Письмах из Тулы" все разрушается и принципиально перестраивается (даже поезд составляется тут заново: "Бездыханные котлы и вагоны лежали на плоской земле" → "Про-

буждался чугун" → "стали составлять смешанный елецкий"). Наиболее наглядно этот Пастернаковский архисюжет реализован в следующем пассаже:

> Сквозь низкую грудную речь его заплевывали новым. В высоте рыхло, колобком, таял месяц. Небо казалось холодным, удивленно далеким. Голоса были промаслены еденым и питым. Рыжик, ржаная коврижка, сало и водка пропитали даже эхо, соловевшее за рекой. На иных улицах было людно. Грубые оборки придавали бабам и юбкам особую рябость.

'Тающий' "месяц"-'колобок' и "рыжик" - эквиваленты по признаку небесной креативной субстанции 'сомы', играющей роль как 'миропорождающей', так и посредника между землей и небом. 'Сома' как напиток и пища, обладая галлюциногенными свойствами, возбуждает, одаряет мастерством, сверхзнаниями, дарует любовь. Эти мотивы и эксплицируются затем в очередных пассажах второй части "Писем из Тулы". Но пока, однако, остановимся на другом аспекте процитированного фрагмента.

Грибы греки называли 'пищей богов', в других мифопредставлениях они - 'пища мертвых', 'хлеб дьявола' или 'Божья плоть' (см. Топоров 1979:241). Кроме того "грибы выступают как универсальный классификатор. Эта универсальность обусловливает, в частности, связь грибов со всеми тремя элементами известного комплекса с м е р т ь - п л о д о р о д и е - ж и з н ь" (Топоров 1979:237). В этом контексте Пастернаковская последовательность обнаруживает самую глубокую сущность "Писем из Тулы": "День был праздничный" → "Голоса были промаслены еденым и питым", сущность 'причастия' к 'божеству' (поскольку "еденое и питое" - мировая 'сома'), а этим самым и к мировой сущности вообще. Но, как уже говорилось, Пастернак не пишет некий миф, а наоборот - дешифрует его. Поэтому последовательность "Рыжик" → "ржаная коврижка" → "сало" → "водка" отражает формирование из 'сомы'-"рыжика" символического 'хлеба-плоти' ("ржаная коврижка") и 'плоти одушевленной' ("сало и водка"). Позже эта 'одушевленная плоть' будет трансформирована в 'спирт-дух', т.е. в чистое духовное начало ("в слезах, как в спирту"). Появление "водки" мотивировано тут прежде упоминаемым "пивом", "кофе" - 'вином' и "молоком", а появление "рыжика" - как смесью "солнца" с "пивом",

так и 'буростью' "агронома" ("бурый", как уже говорилось, может означать и 'рыжую масть'). Трансформация же "водки" в 'слезы-спирт' подготовлена мотивом 'волнения' ("Но небо волновалось"; "Волновался размягченный силуэт этажерки в четыре струи"; "заговорили взволнованно-тихо", - где 'волноваться' одна из 'сем' лат. spiritus и spiro, означающего 'дуть, веять', 'шуметь, бурлить, волноваться', 'дышать, жить', 'выдыхать, благоухать', 'быть вдохновенным' и 'звучать'; "силуэт этажерки" подразумевает связь с 'книгами'-'мудростью'; "четыре" - связь с 'грибами', с 'миром земным' и, возможно, с евангельским четверокнижием; а "небо волновалось" - связь 'спирта' с небесным напитком-'сомой') и промежуточным упоминанием "трагической человеческой речи" и "пятистопной строчки", где 'человеческий' и 'пятистопный' - синонимы по признаку их синтаксической позиции, с одной стороны, а с другой - по устойчивой и у Пастернака символике числа '5' как обозначения 'полноты жизни' и 'человека' как единства небесного и земного начал (см. статью "Numbers" в Cirlot 1981:233,235). Полная одухотворенность обретается, однако, в случае преодоления материального начала, в частности, через 'смерть' (заметим: подлинная человеческая речь - "чужой голос" - появляются тут после временной смерти старика и после 'размягчения'-'исчезновения' "этажерки в четыре черных струи", т.е. мира материального). Аналогичную 'смерть' претерпевает в рассказе и его главный герой - "Я".

6. СУДИЛИЩЕ

Восклицание "Ах, родная, все чужие кругом" вводит мотив чуждости и отсутствия "свидетелей". Чуждость - один из признаков мира преисподней. Отсутствие же свидетелей знаменует собой неузнаваемость и непризнаваемость "Я" другими, что в своей глубинной семантике является мифическим мотивом принадлежности 'неузнающего' и 'неузнаваемого' к противоположным сферам 'мертвых' и 'живых' (точнее: 'несуществования' одного для другого; см. Цивьян 1979:202). Таков тут, собственно, и характер повсеместной 'катахрестической' (о катахрезе в системе авангарда см. Смирнов 1984, 1986 и Дёринг-Смирнова/Смирнов 1982:72-130) разобщенности, например, - "Через

стол", "в другом конце стола", "на том берегу", "с того берега", "Но это было очень далеко. Очень, очень далеко", "Это было очень, очень далеко, за горизонтом", "Далеко, далеко, с того ее края", "'Оттуда?' - 'Туда', - отвечали иные. Им возражали: 'Поздно. Все кончилось'" и т.п. с вопросом старика - Саввы Игнатьевича - о самом себе включительно: "М-м, - а виноват, Любовь Петровна, - а Саввы Игнатьевича что ж - нету?".

Выражение 'неузнаваемости-непризнаваемости' в категориях 'свидетельства' открывает и еще одну семантическую линию: семантику суда. Эта семантика уже подспудно присутствовала в мотиве 'помешивания кофе' как мотиве 'гадания о судьбе', теперь же она эксплицируется более отчетливо.

Согласно судебной процедуре, для установления полной улики необходимы по крайней мере два свидетеля. Два таких свидетеля и упоминаются во втором письме: генерал, опознавший "Я" и поклонившийся ему "как доброму знакомому" (где 'поклон' являет собой предзнаменование 'страстей' "Я", так как исходит от 'старшего' к 'младшему'; ср. родственную ситуацию в "Охранной грамоте", в 14-ой главке второй части - Пастернак 1982:246-247), и "другой еще, мировой, которого не признают".

"Генерал" - воинский чин (употребительный в России с XVII века, т.е. со времен событий снимаемого в Туле фильма "Смутное время"), а буквально это слово значит 'общий, всеобщий, главный' и восходит к лат. genero - 'рождать, производить, создавать'. "Мировой" при таком прочтении - едва ли не семантическая экспликация слова "генерал". В таком прочтении яснее становится ход мыслей "Я": "Ничтожества! Ведь они думают, свое солнце похлебывают с молоком из блюдец. Думают, не в твоем, не в нашем вязнут их мухи". Если учесть, что "мухи" - "воплощение злого духа, одержимости, особого состояния" (Топоров 1979:266) и связаны с грибами-'сомой' (см. G.R. Wasson 1956; G.R. Wasson/V.P. Wasson 1956; G.R. Wasson 1968), и если помнить, что "Солнце - в пиве" - та же 'сома', что и "молоко" (которое в народных представлениях эквивалентно 'небесному бессмертному напитку' вообще и 'пиву' в частности), то фраза "они думают, что свое солнце похлебывают с молоком" определяет окружающую публику как узурпи-

рующую себе права 'мирового' - т.е. высшей творческой инстанции'[1], а в пределе - 'бессмертия'.

Суд как таковой, однако, не отменяется. Находясь в противоположном "конце стола" (где "стол" - локус 'смерти-воскресения' и 'духовного перерождения') и наблюдая происходящее по другую сторону, "Я" постепенно опознает в них себя самого:

> Чад, который они подымают, - мой, общий наш чад. Это угар невежественности и самого неблагополучного нахальства. Это я сам

и дальше:

> [...] "поэт" наблюдает себя на безобразничающих актерах, на позорище, обличающем товарищей и время. Может, он кокетничает? Нет. Ему подтверждают, что его отожествление не химера.

Требуемое механизмом дешифровки самоотчуждение и превращение себя в 'текст' оборачивается в данном случае мифологемой 'судебного жизнеразбирательства', 'просмотра свитка прожитой жизни'. Ср. реализацию этой мифологемы в "Воспоминании" Пушкина:

> Когда для смертного умолкнет шумный день
> И на немые стогны града
> Полупрозрачная наляжет ночи тень
> И сон, дневных трудов награда,
> В то время для меня влачатся в тишине
> Часы томительного бденья:
> [...]
> Воспоминание безмолвно предо мной
> Свой длинный развивает свиток;
> И с отвращением читая жизнь мою,
> Я трепещу и проклинаю,
> И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
> Но строк печальных не смываю.

В общеисторическом плане роль такого 'свитка-памяти' играет снимаемый кинематографической труппой фильм "Смутное время". Примечательно при этом, что этот фильм как таковой пока еще не просматривается - его "поставили точка в точку и сняли с другого берега. Теперь семнадцатый век рассован у них по чемоданам, все же остальное виснет над грязным столом", а видевший постановку старик "не услышал с того берега ни одной пятистопной строчки", т.е. "трагической человеческой речи". Более того:

старик стал рыться в своем собственном репертуаре. Он в нем не нашел такой хроники. Тогда он решил, что это из довременного еще ему, Озеров или Сумароков.

"Репертуар" - лат. repertorium = 'список, перечень', в тексте "хроника", от repeto = 'идти назад, возвращаться, вновь начинать, возобновлять, повторять, вспоминать, считать началом' - родственен "чемоданам" как мифологеме 'сундук, ящик, ларь' = 'содержащий в себе тайну бытия', 'тайну человеческой жизни' (а по психоаналитической традиции - 'подсознательное', которому в "Письмах из Тулы" соответствуют 'смута' душевная и 'совесть'; ср. Panofsky 1956), как мифологеме 'груди, души, памяти' (ср. тут же после лексемы "репертуар" упоминание "души", а затем "грудной речи") и как хранилищу "семнадцатого века", где 'семь' подразумевает как 'конфликтное начало', так и 'совершенство' и 'завершенность некоторого цикла' (см. статью "Numbers" в Cirlot 1981: 233,235), а возможное '1 + 7 = 8' - 'бесконечность', 'возрождение' или 'равновесие' между противонаправленными тенденциями духовного (небесного) и материального (земного) начал.

'Рассованность' и 'упрятанность' фильма "по чемоданам" означает 'смерть-забвение' и 'не искусство' (ср.: "Терзай, терзай меня, ночь, не все еще, пали дотла, гори, гори ясно, светло, прорвавшее засыпь, забытое, гневное, огненное слово 'совесть'" и "когда он увидит с экрана 'Смутное время' [...], экспозиция сцены на Упе застанет его совсем одиноким, если не исправятся к тому времени актеры и [...] останутся целы в своем невежестве и фанфаронстве сновидцы всех толков"). Отсутствие же "такой хроники" в "репертуаре" старика означает нечто иное. Это - отсутствие 'трагедии', при том как исторической (обращение к трагедиям Озерова, а затем вспять - к трагедиям Сумарокова), так и человеческой и 'довременной'-'космической'. Последнее содержится в самом жанре и слове 'трагедия', буквально означающем 'песнь жервенного козла'. Вот эта возможность 'жервенности', воплощения в 'другого' и 'за другого' потеряна "кинематографической труппой из Москвы", но обретена стариком. Недаром его поведение в "номере" буквально воспроизводит семантику слова "репертуар" и repeto ("Он вспоминал. Вдруг он выпрямился и бодро прошелся на-

зад, не своим, чужим шагом. По-видимому, он играл") и этим самым эксплицирует сущность 'трагедии' (ср. 'трагедийную' напевную растянутость и расстроенность обретенной речи: "услыхал за той перегородкой милое, веселое: 'До-о-ма'. Тогда опять, и на этот раз все сходней [...] он протянул, [...] расстраивая части речи: 'М-м, - а виноват, Любовь Петровна, - а Саввы Игнатьевича что ж - нету?'", где 'трагедийно' значимо также и невинное словечко "виноват", особенно, если помнить, что старик едва ли не буквально представлен сначала как 'жертвенный козел': "Он пошел опечаленный прочь с лужайки"; "Он пошел прочь удрученный"; "Он шел в старых нанковых штанах [...] День был праздничный. Он грелся на рассоренных подсолнушках"; "Сквозь низкую грудную речь его заплевывали новым"; упоминание "колобка" и 'масленичного гулянья'; отождествление старика и "бурьяна"-'дедовника': "Палка казалась куском стариковского склероза. Он опирался на это продолженье своих узловатых жил судорожно и подагрически плотно" и, наконец, самое имя "Савва" восходит к арамейскому sāḇa - 'старец, дед').

7. *КОЛЛЕГА*, НЕ РАЗМЕНЯЕТЕ ЛИ ТРЕШКУ?

Самый же критический момент данного 'суда' - не только опознание себя в других, но и опознание другими ("чужими", "актерами") в этом "Я" 'своего'.

Если прежде "Я" и актеры были разъединены, находились по разным концам "стола" и этим самым находились в разных мирах - актеры в мире мертвых, а "Я" еще в мире живых, то теперь "Я" включается в мир мертвых, подвергается 'умерщвлению', которое выражено тут как формально, так и сущностно. С одной стороны, опознанием "чужими" в этом "Я" 'своего' (по законам царства преисподней 'увидеть, опознать' = 'умертвить'; см. Цивьян 1979: 202 и след.), а с другой - признаком 'бритые усы' (у "актеров" - "бритые рты"; "Я" мысленно возражает подошедшему "Бреются не одни актеры", что значит, что он тоже 'бритый' и в финале о старике: "Он тоже брил усы, как все в рассказе"). По народным представлениям 'бриться', 'стричься' - 'приобщиться к тому миру', к 'усопшим' (поэтому последовательность в эпизоде о старике

"стал укладываться спать" → "Он тоже брил усы" следует читать как его 'смерть' и 'выход в вечность'). Но это не все. 'Стрижка'-'бритье' и в народных обрядах (см. Успенский 1982:104,109, 141,167-168,78,90,179) и у самого Пастернака является 'пропуском' в загробное царство - таков "брадобрей" в "Балладе" 1916 года (Пастернак 1965:590 и ср. редакцию 1928 года на стр. 98), привратник локуса "графа":

Как белая пена, бела балюстрада.
И факел привратника, как брадобрей.

Сбривает газоны с сада.
Сбривает людей -
Сбривает людей:
До самых дверей.
Мне надо
Видеть графа!

Чрезвычайно при этом показательно, что опознавая в "Я" 'бреющегося', "Подымаются, подходят к нему". Правда, не 'встают', а всего лишь "подымаются", тем не менее это знак и будущего 'перерождения-воскресения' того, в отношении кого 'встают' или "подымаются" (ср. противоположность этому акту 'поклон' "генерала"). Это 'воскресение' будет затем более явственно эксплицировано в финале первой части "Писем из Тулы": "[...] По телу его пробежала дрожь. Серел восток, и на лицо [...] выпадала быстрая, растерянная роса. Пора было подумать о билете. Пели петухи, и оживала касса", где "дрожь" может читаться как действие 'целющей живой воды'-"росы", "петухи" - как вестники мены мира и возрождения (ср. раньше "клочья пара, петушками выбивавшиеся из клапанов" и вообще мотив 'петухов'-вестников 'перерождения-воскресения' у Пастернака, хотя бы в стихотворении "Петухи" - Пастернак 1965:208, или упоминание "петухов" в эпизоде упавшей и поднявшейся старухи в 16-ой главке третьей части "Охранной грамоты" - Пастернак 1982:281), "билет" - как 'пропуск', 'подорожная' или 'охранная грамота' (соответственно немецкому das Billett - 'билет, письмецо, записка'), сопровождающие усопшего в царство небесное (ср. Успенский 1982:122-125), а "касса" - как capsa, т.е. 'ларь, ящик, сундук' хранящий в себе тайну жизни и смерти, с эксплицированным признаком "оживала"

(и, возможно, тот самый "зеленый ящик", по которому отправляются "письма").

Сущностное же 'умерщвление-воскрешение' выражено разменом денег:

> Подымаются, подходят к нему. "*Коллега*, не разменяете ли трешку?" Он рассеивает заблуждение. Бреются не одни актеры. Вот двугривенных на три рубля. Он отделывается от актера. Но дело не в бритых усах. "*Коллега*", - сказал этот подонок. Да. Прав. Это свидетельское показание обвинения. В это время происходит новое, сущий пустяк, по-своему сотрясающий все случившееся и испытанное в зале до этого момента.

Обмен монет активизирует тут мифологему вручения монеты-двойника усопшего за перевоз в царство теней. О том, что именно этот мотив имеется в виду, говорят два факта. Первое упоминание монеты сопровождалось звуком ("щелкают целковые о мрамор"), затем звук - как и полагается в царстве теней и полной тишины - исчезает ("при виде бояр и воевод, колыхавшихся на том берегу [...] и их секир, нечувствительных к солнцу и не издававших звона, старик стал рыться в своем собственном репертуаре").

Кроме того обмен и размен означают и мену сущностей меняющихся, их отождествление и родство. Однако данный размен более сложный: взамен за свои 'двугривенники' "Я" получает "три рубля", т.е. целую "трешку". Согласно общей числовой символике (см. статью "Numbers" в Cirlot 1981:232,235) 'два' соотносится с конфликтным, материальным (означая также Magna mater), дуальным и временным миром, тогда как 'три' знаменует собой духовный синтез, преодоление дуализма, единство и гармонию и соотносится с небесным началом; по отношению к человеческой жизни 'три' образует собой 'полукружие', означающее рождение - достижение зенита - нисхождение (но этот смысл в "Письмах" соотнесен с числом "тридцать", означающем у Пастернака лишь одну из фаз формирования духовной сущности - ср. "Так тридцать уже лет живут и мочут стыд все необыкновенные, стар и мал, и уже перекинулось на мир, на безвестных. В первый, в первый раз с далеких детских лет я сгораю [...]", после чего и следует обмен "двугривенных", т.е. трех рублей мелкими, на "трешку" как целое). В итоге взамен за свое материальное начало "Я" обретает

целостное начало духовное, переходя одновременно в иную сферу. Вот это и есть поворотный "момент", "сотрясающий все случившееся и испытанное в зале".

8. БАГАЖНАЯ СТОЙКА И АСТАПОВО

Он состоит в том, что "'Поэт' узнает наконец прогуливавшегося по багажной" и что "[...] мгновенное соображение наваливается на все, что было в зале с 'поэтом', и как на рычаге поворачивает сцену, и вот как".

Прогуливавшийся по багажной (раньше: "вдоль багажной стойки", а в самом начале "к стойке" проследовал "генерал" = 'всеобщий, главный, мировой') - вездесущее лицо: "Я" -

> видел его раз, не однажды, в течение одного дня, в разные часы, в разных местах.

При этом существенно, что

> Это было, когда составляли особый поезд в Астапове, с товарным вагоном под гроб.

Семантический повтор 'багажная - товарный вагон под гроб' позволяет идентифицировать "прогуливавшегося" как психопомпа, а сквозной мотив "багажа" - как оставляемое перед переправой все суетное (ср. по поводу снятого фильма о 'смуте': "Теперь семнадцатый век рассован у них по чемоданам"). Не случайно также станционная платформа названа "дебаркадером", мимо которого "скользили вагоны. Они скользили давно уже, и им не было числа. За ними росло приближенье чего-то тяжело дышащего, безвестного, ночного" (ср. в начале рассказа упоминание о "задыхавшемся солнце") - débarcadère значит 'разгрузочная пристань', 'плавучая пристань', 'судно, понтон' от débarquer - 'выгружать, высаживать на берег'. "Багаж", в свою очередь, франц. bagage восходит к bagues - 'узел с пожитками' и к др.-исл. baggi - 'связка, узел' (см. Фасмер 1986:101).

"Путанный узел", которым в этом же пассаже названа станция Астапово, несомненно, семантический эквивалент (экспликация) 'багажа' как 'узла'. Мифологема 'узла' соотносится с идеей лабиринта, с представлением мистического мирового центра, с тай-

ной бытия и небытия (так же, собственно, читается и мифологема 'ящика, ларя' и этим самым 'багажного' мотива "Писем"). Ср. явственное 'лабиринтное' оформление описания станции Астапово:

> толпы незнакомого народа разъезжались со станции в разных поездах, *кружившихся и скрещивавшихся весь день* по *неожиданностям путаного узла*, где *сходились, разбегались и секлись, возвратясь, четыре* железных *дороги* [курсив мой - J.F.].

Нельзя исключить, что упоминая "Астапово", Пастернак имеет в виду и его созвучие с лат.-греч. astu - 'город' (обычно - Афины), astutus (astus) - 'хитрый, ловкий, лукавый', что отражалось бы в 'путаности' "узла" и в 'таинственности' лабиринта (видимо, не случайно в очередном абзаце вводится словоформа "территория" с ее "рудоносностью", что эксплицируется из terra - 'земля' и terrenus - 'земляной', 'земной, смертный', 'подземный'), и astupeo - 'удивляться, смотреть с удивлением', что, в свою очередь, едва ли не буквально выведено в слове "видел" и затем в словах "Диво ли, что тут начинают плясать магнитные стрелки? Происшествие - в природе местности".

"Багажная стойка" и "Астапово" объединяются и еще одним семантическим признаком, признаком 'устойчивость': "Астапово" восходит к имени Евстафий, которое происходит от греч. εὐσταθής - 'устойчивый'.

В разбираемом пассаже 'устойчивость' выражена мотивом "рычага", на котором "поворачивает сцену". Так "рычаг"-"Астапово" оказывается 'мировым центром' или 'мировой осью'. И вот эта 'ось мира' теперь и опознается (открывается) "Я":

> Ведь это Тула! Ведь эта ночь - ночь в Туле. Ночь в местах толстовской биографии.

По Далю (1980,IV:119) "рычаг" - "жердь, шест, для подъема тяжести, на упорной точке; подъем. [...] *Народ с рычагами сошелся*, с кольями, дубинами". Эти смыслы естественным образом сочетаются с мотивом "Смутного времени", крестьянского восстания Болотникова и упоминанием "минированной территории духа", а с другой - с мотивом старика как 'архе-' и 'архипоэта'. "Палка", на которую опирается старик, - все тот же "рычаг", но по вертикальной 'мировой оси духа':

> Бурьян ни на шаг не отставал от гулявших. Подымалась пыль, слипая глаза и застилая лопух, клубами бившийся о плетни и пристававший к платьям. Палка казалась куском стариковского склероза. Он опирался на это продолженье своих узловатых жил судорожно и подагрически плотно.

"Узловатые жилы", несомненно, вариант мифологемы 'узла'; "палка" как "продолженье [...] узловатых жил" соотносит старика и с "генералом"-'всеобщим, главным', который подошел "к стойке", и с "агрономом", с его "зеленою"-'вегетативною' "рукой", а в итоге - со 'всеведеньем'. Более того. "Палка" как "кусок стариковского склероза" знаменует собой 'твердость' (тут вероятнее всего - 'твердость духа') - греч. σκληρός и значит 'сухой, твердый' (что особенно существенно на фоне сквозного мотива 'сырости', 'гнили' и "сырой русской совести"), а 'подагричность' указывает как на уже обсуждавшуюся 'жертвенность-трагедийность' старика, так и на его статус 'архетворца' (высший ранг Пастернаковского "поэта" и высшее духовное 'перерожденье-воскресенье' обычно сопровождают у Пастернака мотивы 'хромоты', повторного обучения 'ходьбе' и "комнаты", "стола" и "окна" - см. наличие этих мотивов во второй части "Писем"): греч. ποδάγρα происходит от πούς (ποδός) 'нога' и ἄγρα - 'добыча, жертва', а у Даля (1980,III:159) "подагра" - "костолом в ступне, в суставах пальцев".

'Срастаясь' с "палкой" и будучи и по локализации "бурьяном"-'дедовником' и по своему имени 'дедом', данный "старик" сам оказывается 'осью мира' и 'миром-землей' и в этом отношении он - эквивалент "агронома" (см. главу 5).

9. ВЕДЬ ЭТО ТУЛА!

Топоним "Тула" дает возможность нескольких разных, но в итоге не противоречивых, прочтений.

Одно из них - связь со словами "туло, тулово, туловище", означающими 'тело, торс, туша' (Даль 1980,IV:441, статья "Тулить"). Этот мотив вербализуется в рассказе в его финальном упоминании "тел":

> Шел поезд в Москву, и в нем везли огромное пунцовое солнце

на множестве сонных тел.

Если учесть, что в начале были не "тела", а всего лишь "множество полосатых диванов", и что солнце "показалось из-за холма", то где-то в пределе позволительно видеть смысл 'воскрешения из мертвых', а точнее - 'обретения иного тела'.

Другое - связь с "тулить", означающим 'крыть, укрывать, слонить', "тулиться" - 'скрываться, хорониться, ютиться', 'заграждаться' (примеры у Даля, там же: "Затулись от ветра", "Оттули оконце"), но и 'слоняться' = 'шататься, скитаться' (ср. мотив "прогуливавшегося по багажной", мотив 'вокзала' и 'гостиницы', 'прохаживающегося "Я"', 'бездомность' "старика" завершающаяся обретением 'дома' и мотивом 'консервирования'-'спасения').

Третье - связь с "тулка, втулка" в колесной ступице, и этим самым - связь с 'осью'. Она тут выражена мотивом "рычага"-'мировой оси'. Но она и значительно глубже. В заключительной, 7-ой, главке "Трех теней" из автобиографического очерка "Люди и положения" есть следующее место (Пастернак 1982:466):

> Стоит дом в Коджорах на углу дорожного поворота. Дорога подымается вдоль его фасада, а потом, обогнув дом, идет мимо его задней стены. Всех идущих и едущих по дороге видно из дома дважды.
> [...]
> Мы в сборе, делимся новостями, ужинаем, что-нибудь друг другу читаем. [...] И, как передок любой повозки на шкворне, ночь в высоте медленно поворачивает весь кузов своей звездной колымаги. А по дороге идут и едут арбы и машины, и каждого видно из дома дважды.

Тут и в "Письмах из Тулы" 'поворот на оси' означает 'повтор увиденного', при этом 'второе' по отношению к 'первому' играет роль семантической экспликации, 'сущности' и переводит 'первое' в высший онтологический ранг.[12] В "Людях и положениях" эта 'повторность' исходит от того, что "дом в Коджорах" - 'дом поэта' и что он - аналог 'мирового центра', 'небесной повозки', т.е. Большой Медведицы или Полярной звезды, осмысляемых в индоевропейских культурах как 'центр мироздания', с одной стороны, а с другой - особенно в славянских традициях - как 'креативное, творческое начало', в том числе и 'поэтическое'.[13]

В этом контексте "Тула" в "Письмах из Тулы", кроме чисто

Пастернаковского культа Льва Толстого, мотивируется своими мифопоэтическими коннотациями.

Тула или Thule (Tula) как мифологема символизирует собой некую мистическую страну, ирий или 'блаженный остров', страну, которая считается более древней, чем 'парадиз' - Paradêsha (см. статью "Thule" в Cirlot 1981:341-342). В санскрите Tulâ означает 'чаши весов' и соотносится с зодиакальным знаком Весов. Оба этих прочтения налицо в мотивике "Писем из Тулы", они подтверждаются также уже изложенными наблюдениями. Здесь остается только доказать, что еще более полная картина возникает при чтении "Писем" в свете астрологических толкований Весов (так, более глубокое толкование может получить мотив 'равновесия', мотив 'совести' с 'самоосуждением', мотив 'магнитного возмущения' в локусе "Тула", финальный мотив 'сублимации' в разыгранной стариком сцене, и др.).

Самое интересное, однако, то, что у восточных народов, в том числе и у славян, Thule связана с Полярной звездой и с Большой Медведицей, и этим самым с мировой осью как таковой, с одной стороны, а с другой с креативным (творческим, поэтическим) началом. На этом уровне чтения "Писем из Тулы" обнаруживается строгая последовательность ряда их мотивов. Так, открывающий текст мотив "волос" "кочегара"-'психопомпа' поддерживается затем связью "агронома" с 'Артемидой'-'медведицей', параллелизмом "агроном"-"Савва"-'дед'-'бурьян'-'дедовник' и мотивом 'бритых усов'. При этом показательно, что "бурьян", "лопух" (и родственные им Пастернаковские 'репейники', 'осоты', 'чертополохи', 'волчцы' - ср. хотя бы "Степь" или "Не чувствую красот..." в Пастернак 1965:134-135,387), предполагая 'волохатость', соотносятся в Пастернаковской системе с 'мировой первоматерией', с 'космогоническим началом', часто именуемым у Пастернака буквально 'шерстью мира' (ср. стихотворение "Матрос в Москве" - Пастернак 1965:223-224), - началом, являющим собой также и начало всякой 'духовности' и 'поэтичности'. Таков, в частности, в "Чернее вечера..." из "Путевых записок" Пастернаковский "овчар":

Он - повесть ближних сел.
Поди, что хочешь вызнай.
Он кнут ременный сплел

Из лиц, имен и жизней.

В предложенном контексте намечается возможность объяснить в "Письмах из Тулы" и основной его мотив - мотив "актера" и, казалось бы, необъяснимую семантическими экспликациями связь "старика" с 'жертвенностью' (с 'козлом отпущения') и со 'спасением' (наличествующим в словоформе "консервировал"). Тем временем все эти мотивы не введены извне, а по законам дешифровки выведены из мотива именно 'актерства': лат. actor значит 'действующий, делающий, приводящий что-либо в движение', 'погонщик', actor pecoris - 'пастух'; 'оратор, декламатор, актер', 'исполнитель'; 'посредник, поверенный, адвокат'; 'заведующий делами, управляющий, казначей'.[14]

10. ПЕТР БОЛОТНИКОВ И САВВА ИГНАТЬЕВИЧ

Отмечая связь с горой или белой горой и блаженными островами, мифологи склонны толковать Thule как 'гору спасения' возвышающуюся над преходящим временным 'потоком форм' или как непоколебимый остров среди бурного океана, означающего в свою очередь внешний мир - 'море страданий' или 'море душевной смуты'.

При учете этих коннотаций "Тулы"-Thule возникает возможность объяснить и некоторые другие детали "Писем из Тулы".

В первую очередь это обмолвка по поводу Болотникова: дважды отсылая к "Ключевскому" (имеется в виду "Курс русской истории" Ключевского, но использование только фамилии историка явственно намекает, что дело не в изложении как таковом, а в 'ключе', и что искомым 'ключом' является "Болотников"), Пастернаковский "Я" все-таки именует Болотникова не Иваном, а "Петром". Естественно, не сложно отсюда заключить, что в данном случае строится сложная отсылка к привратнику царствия небесного - св. Петру.

Имя "Петр" восходит к греческому πέτρα - 'камень, скала'. Дело, однако, в том, что "Петр" - второе имя апостола Петра. Первоначально он был Симон, но Христос меняет это имя на имя Кифа (Иоанн, 1:42). Симон, древнееврейское Šim'ōn, происходит от šāma' - 'слушать, услышать'. Кифа, Kiefas, происходит от арамей-

ского kef - 'скала'. Эта мена имен у Пастернака отражена меной семантик (курсив мой - J.F.): "Он предположил, что *все начнется, когда он перестанет слышать* себя *и в душе настанет* полная *физическая тишина*. [...] Пели петухи", где перекличка предыдущего пассажа с событиями в Гефсиманском саду и заключительное упоминание "петухов" (правда, всего лишь 'вторых' - первыми были "петушки" пара "выбивавшиеся из клапанов") дешифрует мену имен как 'теофанию' и приятие исходящей отсюда новой миссии.

"Петр" Болотников и есть, в свете этих наблюдений, Thule-"Тула", т.е. камень-остров среди моря страстей-смуты. Вовсе не случайно упомянутая в начале стоящая над "мшаником" "березка" локализована "Очень, очень далеко" ("В гнилом продаве мшаника чернела вода. В нем дрожало отраженье березки. Ее лихорадило. Но это было очень далеко. Очень, очень далеко. Кроме нее не было ни души на дороге" и такой же повтор: "Ночь издала долгий горловой звук - и все стихло. Это было очень, очень далеко, за горизонтом") - эта 'удаленность' соотносит ее с 'запредельностью' блаженного острова. И не случайно после открывшегося смысла "Тулы", после ее опознания как мировой оси, эти же "березка" и "продав" даны уже иначе: "Далеко, далеко, с того ее края, мерцала березка, и, как упавшая серьга, обозначался в болотце продав".

Мена 'дрожащего отраженья березки' на 'мерцанье березки' и 'черной воды' на "болотце" активизирует этимологическую семантическую связь "березки" и "болотца" с 'белый, светлый, блестящий' (см. статьи: "Белый", "Береза" и "Болото" в Фасмер 1986:149,154, 190) и этим самым ставит знак эквиваленции между "березкой" и "болотцем". Эта связь, кстати, тут же и дешифруется самим Пастернаком (курсив мой - J.F.):

> *мерцала березка*, и, как *упавшая серьга*, обозначался в *болотце* продав. Вырываясь из зала наружу, *падали полосы света* на коночный пол, под скамейки. *Эти полосы буянили*.

Слова "Эти полосы буянили" подразумевают не только 'буйствовать' (что непосредственно ассоциируется с мотивом восстания Болотникова[15]), но и вводят другие смысли слова 'буян': с одной стороны 'открытое со всех сторон, возвышенное место, базарная

площадь, амбар', а с другой – 'речная пристань, место выгрузки товаров' (см. статью "Буян" в Фасмер 1986:257 и статью "Буйный" в Даль 1978:138). Если второе значение вскрывает связь с 'вокзалом'-"дебаркадером", то первое – с мифической горой Thule и с фольклорным русским островом "буяном" как локусом 'камня всем камням', т.е. камня алатыря – "на море на кияне, на острове на буяне" (статья "Алаборь" в Даль 1978:9; статья "Алатырь" в Фасмер 1986:69). Более того: "алатырь" определяется в фольклоре как "бел-горюч камень". Этнографами он иногда расшифровывался как "янтарь", греч. 'ἤλεκτρον' и как "магнит". Не сложно заметить, что когда Пастернак вводит в "Письмах из Тулы" мотивы "угля" и "нефти" ("О, гори, бешеный нефтяной язык, озаривший полночи"), то он реализует семантику 'алатыря' как 'бела-горюча камня' (тем более, что "нефть" и есть 'горючий камень': petroleum происходит от πέτρα – 'скала, камень' и oleum – 'масло (оливковое)'; не отсюда ли, в частности, и неразличимость "где трава, где уголь", т.е. 'где растительное и где горючее'?), а когда говорит о "Диво ли, что тут начинают плясать магнитные стрелки?" и о 'рудоносности' и 'минированности', то реализует семантику алатыря как 'магнита' и 'электрона'.

О березе в статье "Растения" (Мифы 1982:369) сказано следующее:

> Берёза в ряде традиций символизирует свет, сияние, чистоту, ясность, женственность и т.п. В друидической традиции берёза – дерево начала, символ первого месяца года (24 декабря – 21 января). В Риме атрибуты из берёзы использовались при вступлении консула в правление. В Шотландии берёза связывалась с представлениями о покойниках.

У Пастернака "березка" соотнесена со "звездой" и с "живой" душой":

> Мерцала звезда. Больше не было ни живой души у водокачки. В [...] продаве [...] дрожало отраженье березки. Ее лихорадило. [...] Кроме нее не было ни души на дороге.

Позже, во второй части, аналогичным образом будет атрибутирована горящая в номере старика "свеча":

> Сияла звезда. Кроме не было ни души кругом. Горела, зябла и дрожала свеча.

Соотнесение "продава" "в болотце" с "упавшей серьгой" "березки" строит сему 'драгоценного камня средь болота' и этим самым эксплицирует имя "Петр Болотников" не только по ассоциации с 'бел-горюч камнем алатырем', но и по космогоническому плану: по многим мифопредставлениям мир возникает как воздвигнутый богом среди вод камень, при этом часто данный камень истолковывается и как жилище самого бога. В некоторых толкованиях и русский алатырь рассматривается как камень, положенный Спасителем в основание Сионской храма. Таков, собственно, и смысл переименования Симона в Петра (Матфей, 16:17-19):

> Тогда Иисус сказал ему в ответ: блажен ты, Симон [...] И Я говорю тебе: ты - Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; И дам тебе ключи Царства Небесного; а что́ свяжешь на земле, то́ будет связано на небесах; и что́ разрешишь на земле, то́ будет разрешено на небесах.

Евангельская мена имени "Симон" на имя "Петр" - это мена 'слушать' на 'краеугольный камень веры'. Она и лежит в основе Пастернаковской мены имени Болотникова "Иван" на имя "Петр". Имя "Иван" - древнееврейское Iōhōhānān - толкуется этимологами как 'Яхве (Бог) смилостивился', 'Яхве (Бог) помиловал' и 'Яхве (Бог) - драгоценен'. У Пастернака 'драгоценность' передана мотивом "серьги", а связь с евангельской меной имен - тем же мотивом "серьги" и ее связью с 'ухом'. Так "Петр Болотников" оборачивается 'Богом' или 'мировой душой' ("березкой"-"живой душой"-"звездой") эпифанирующими в неназванном 'камне' и в эксплицированной "минированной территории духа" = 'тульской земле' = "в местах толстовской биографии". Тут можно еще только доказать, что выбор "серьги" вместо иной другой драгоценности вводит также ассоциацию с 'буйством' и в пределе с восстанием Болотникова (в поведенческой плоскости одна серьга в ухе у мужчины атрибутирует его как 'плута', 'буяна', 'разбойника' и т.д.).

Имя возлюбленной Саввы Игнатьевича - Любовь Петровна - своим патронимом "Петровна" соотносит ее с мотивом "Петра Болотникова" и с "березкой". Это станет очевидностью, если имени "Любовь" вернуть ее первообразец Charis - буквально именно 'любовь', но греч. χάρις значит также 'милость, доброта', а χάριτες - ха-

риты знаменуют собой вечно юное начало жизни, они - дочери Гелиоса и их частные имена связаны со 'светом', 'сиянием', 'домашним очагом' и т.д.

Сам же Савва Игнатьевич - эквивалент "Петра Болотникова" и эпифанирующего 'Гелиоса'-"солнца". Имя Ignatus значит, предположительно, 'не родившийся' или 'безначальный' и содержит в себе связь с ignis - 'огонь, пожар', 'небесное светило', 'молния, костер', 'блеск, сияние', 'жара, зной', а в переносном значении - 'огонь, пыл, пламя страсти' и 'предмет страсти'. И не будет рискованно сказать, что эти смыслы вновь вербализуются в финале рассказа как сызнова обретенное "огромное пунцовое солнце", которое и 'воскрешает' и само 'воскресает'.

П Р И М Е Ч А Н И Я

* Часть положений этой статьи в менее систематизированном виде была уже изложена на Пастернаковском семинаре в Будапештском университете (28.XI.1986).

[1] Более подробно вопросы обращенного коммуникативного акта, дешифровки, как принципа текстопостроения в художественной практике авангарда я излагаю в отдельной статье "Дешифровка", предназначенной для загребского "Понятийника русского авангарда" (см. Faryno 1987a), предварительный вариант которой обсуждался на конференции в Опатии (7.XI.1986).

[2] В отличие от символизма, который конструирует миф, авангард в итоге своей дешифрующей установки получает (реконструирует) миф. Поэтому, если обращаться к распространенному термину "мифопоэтика", то удобнее всего сохранить его за символизмом, а применительно к авангарду пользоваться более адекватным понятием "археопоэтики" (вскрывающей в дешифруемых текстах культуры 'археологию' их смыслов).

Некоторые аспекты "Писем из Тулы" в предлагаемой статье намечены либо только пунктирно, либо вообще пропущены. Это прежде всего те, которые выводят за рамки "Писем" в общую поэтическую систему Пастернака и которые я прослеживаю (правда, на ином материале) в подготовленной к печати книге "Поэтика Пастернака ('Путевые записки'. 'Охранная грамота')" (см. Faryno 198?).

[3] Вопреки привычной дорожной практике пассажиров, когда приезжающие 'встают со своих мест', а уезжающие 'рассаживаются по своим местам'. В данном случае Пастернак активизирует две родственных мифологемы: одна из них - 'садиться/вставать'; другая, решенная при помощи мотива "поезда", - 'возврат зашедшего солнца к месту своего восхода'. В гораздо более поздних вещах Пастернака (на-

пример, в стихотворении "На ранних поездах") эта мифологема, правда, безотносительно к солнцу, обнаруживается в буквальном 'подземном проезде' на метро (иной ее вариант, например, в "Липовой аллее" - "туннель"; см. Пастернак 1965: соответственно 404-405 и 444-445).

Смысл же мифологемы 'садиться/вставать' как 'умирать/воскресать' однозначно раскрывается во второй части "Писем", в эпизоде со стариком: "он присел к столу" = "Он решил, что это смерть его" и "Старик встал" = "Он преобразился", "Он стал шевелить руками и бросаться воздухом, будто пришел с непогоды", где "с непогоды", которое сам старик называл "Ну и метет, и метет же" - Пастернаковский мир 'гибели, смерти' (разбор реляций 'летний мир - зимний мир' и 'вьюжное окружение - дом' у Пастернака см. в Faryno 1970 и 1978). О символизме 'сидения' и 'вставания' в древней культовой обрядности см. в Фрейденберг 1978:139-140.

[4] Числовые обозначения едва ли не один из самых распространенных мотивов в Пастернаковских текстах. "Письма из Тулы" - лишь частный тому пример. Основной корпус Пастернаковской числовой символики я оговариваю в моей книге (см. примечание 2). Здесь же уместно обратить внимание только на некоторые детали.

Письма "Я" датированы только частично, без указания года, что, собственно значит, что они не столько датированы, сколько атрибутированы указанной числовой символикой. Так, первое письмо, помеченное "10-го", означает начало нового цикла, как повторение всего сызнова, что и вербализовано словами: "Теперь разлука вдесятеро тяжелей. Воображенью есть с чего начать" и потом "я проделаю весь этот путь целиком в обратном порядке". Предполагаемый же числом '10' смысл 'одухотворенности' дублируется как словом "Тула" (о чем речь пойдет позже), так и мотивом "воображенья" и намеренья поехать "осматривать город".

"Пять" соотносится с 'человеком' и с 'одушевленной природой'. "Прошло пять часов" как раз и эксплицируется как отсутствие 'человека' ("прошло") и смешение 'неорганического' и 'органического': "нельзя стало сказать, где трава, где уголь. Мерцала звезда. Больше не было ни живой души у водокачки".

Второе письмо помечено переходом от '10' к '11' и '1': "Тула, десятое (зачеркнуто), одиннадцатое, час ночи", '11' же символизирует 'промежуточный, переходной момент', 'опасность', 'конфликт' и 'муку, мученичество', а '1' соотносится с, так сказать, беспризнаковым, 'нулевым' состоянием, предваряющим последующий 'дуализм', 'противоречивость, дезинтеграцию'. В тексте письма данные смыслы выражены, думается, вполне отчетливо: "Не знаю, как начать. Ничего еще не понимаю. Так странно; так страшно", "Как страшно видеть свое на посторонних" и затем выход в '2': "2 часа. [...] Терзай, терзай меня, ночь, не все еще, пали дотла [...] О, гори, бешеный нефтяной язык, озаривший полночи. [...] В первый раз, в первый раз с далеких детских лет я сгораю".

'Третий час' не назван, но в это время "Я" меняет свои "двугривенные" на целую "трешку". "Ближайший поезд в Москву в три часа ночи". Если учесть, что 'три' означает решение противоречия и конфликтности предваряющего '2' и соотносится с 'духовным' и 'небесным' началом, то ясно, что данный "поезд в Москву" знаменует собой 'перерожденье-воскресенье' и что он не тождестве-

нен поезду из Москвы прибывшему.

Заключительное '25' ("на расстоянии двух с половиной десятков лет услыхал за той перегородкой милое, веселое: <<До-о-ма>>") являет собой и универсальное '7', и объединение двух личностей в одну, и эротику и любовь (ср. статью "Числа" в Мифы 1982:629-631 и статью "Numbers" в Cirlot 1981:230-237).

[5] Здесь уместно напомнить о двух особенностях Пастернаковской системы. Первая состоит в дискретности, точнее - в прерываемости, пути, в мене средств сообщения, где кризисные моменты оборачиваются трансформациями (перерождениями-воскресениями) "Я" и мира, а мена транспортных средств, как правило, оказывается движением во времени, но вспять, в историю. Прерванность пути в "Туле" ("вагоны лежали на плоской земле") и переход с мотива поезда на мотив "конки" и 'ходьбы' оборачивается по этой закономерности 'выходом' в "семнадцатый век", в "Смутное время".

Вторая - это 'повторное обучение ходьбе', равносильное "второму рождению". Некоторые замечания об этом мотиве см. в Флейшман 1981:201,249-250,307-308.

[6] Показательно в этом отношении имя старика: "Саввушка", "Савва" предполагает связь с "Савватий", древнееврейским Šabbětai, производным от šabbāt - 'суббота', которое означает 'прекращение дел', а в библейско-религиозном плане 'восстановление первичного божественного миропорядка' и 'приобщение к первичному божественному первосостоянию мира', 'выход во вневременное'. Это прочтение предполагается и самим текстом "Писем", ср. последовательность "Он [...] думал о том, что на свете нет уже никого, кто бы звал его Саввушкой. День был праздничный. Он грелся на рассоренных подсолнушках", где "День [...] праздничный" - семантическая экспликация имени "Саввушка", а "подсолнушки" и есть искомый 'божественный миропорядок' - их лат. название Helianthus annuus или Inula oculus Christi, что затем едва ли не буквально выражается в последовательности: "месяц" → "небо" → "Рыжик, ржаная коврижка, сало и водка пропитали даже эхо, соловевшее за рекой", которая рассматривается в главе 5 (а другое значение имени "Савва" - в гл. 6).

С данной точки зрения 'поднимающееся' в финале рассказа "солнце" означает 'воскресный день', 'воскресенье'. Если помнить, что первоначально "котлы и вагоны лежали на плоской земле, похожие на скопления низких туч" (что в системе Пастернака соответствует его 'палому небу'), то теперь вновь составленный "поезд в Москву" проделывает уже свой путь 'по небу'. Ср. аналогичное решение 'обратного пути' в 13-ой главке второй части "Охранной грамоты" (Пастернак 1982:245): "Указанный адрес возвращал к началу нашего странствия. Направляясь туда, мы проделали весь наш путь в обратном порядке. Так что когда провожатый водворил меня в одной из гостиниц близ Campo Morosini, у меня сложилось такое чувство, будто я только что пересек расстоянье, равное звездному небу Венеции, в направлении, встречном его движенью".

[7] Промежуточное звено "Волновался размягченный силуэт этажерки в четыре черных струи" крайне полисемантично. "Этажерка" предполагает 'книги', что и единит ее с предваряющим "задумался". Пастернаковский "силуэт" соотносит эту "этажерку"-'книги' с 'ар-

хеопоэтическим началом' (ср. именование "силуэтом" Марию Райнера Рильке в "Охранной грамоте" и соотнесение его с 'психопомпом Гермесом'). "Четыре" в контексте подразумеваемых 'книг' вводит ассоциацию с 'Четвероевангелием', что "трагической человеческой речи" сообщает характер 'христианского искупления'. Кроме того "этажерка" - по-русски 'горка', тогда "четыре" было бы числовой экспликацией 'мира земного', а превращение "этажерки"-'горки' в "четыре черных струи" знаменовало бы собой 'физическую смерть', но и преодоление 'материального начала' (что в этом же пассаже передано 'восхождением вверх' или 'вертикальной осью': "На улице хлопнули дверью" → "в номере наверху - свет и растворено окошко" → "Старик встал" → "Он преобразился" → "выпрямился и бодро прошелся назад, не своим, чужим шагом"; упоминание же о "метели" и 'вход в дом', как уже говорилось в примечании 3, - 'выход из локуса смерти' и 'вход в бессмертие', т.е. в Пастернаковский локус 'истинной поэтичности', 'истинного искусства'; небезынтересно еще отметить возможность трансформации "этажерки" в 'этажный дом'-'гостиницу', затем их 'физической растворенности' "в четыре черных струи" и во 'внешнюю метель', что и объясняло бы повторный 'вход' "старика" "с непогоды" в онтологически уже совершенно иной 'дом').

[8] Христианская (евангельская) мотивика "Писем из Тулы" более глубока и более системна, чем это может показаться на первый взгляд. О некоторых ее аспектах пойдет речь дальше. Здесь же желательно обратить внимание на локализацию "старика" "в городских номерах на Посольской", где "Посольская" вводит семантику 'апостольства' (греч. ἀπόστολος значит 'посланный', 'посол') и родственную ей семантику 'пастуха', и на сквозной мотив 'масла'. Ср. "бешеный нефтяной язык", "подсолнушки", "колобок" (заметим, кстати, что колоба пекут ко дню сорока мучеников), "Голоса были промаслены", "сало и водка", "смешанный елецкий". В "Охранной грамоте" упоминается "речное масло Лана" в Марбургских главах, "деготь" и "маслянисто-черная вода" в Венецианских главах, которые кульминируют, в частности, в угощении прибывшего в "гостиницу" "пивом и маслом", т.е. в мотиве 'Евхаристии' (Пастернак 1982:217,245,246). В стихотворении 1916 года "Улыбаясь, убывала Ясность Масленой недели..." (Пастернак 1965:510-511) с "маслом"-'елеем' связано и 'рыжее солнце':

Лыжи были рыжим конским
Волосом подбиты снизу,
И подбиты были солнцем
Кровли снежной, синей мызы.

В беге нам мешали прясла,
Нам мешали в беге жерди,
Капли благовеста маслом
Проникали до предсердья.

Если учесть этот контекст, то последовательность "Голоса были промаслены еденым и питым. Рыжик, ржаная коврижка, сало и водка пропитали даже эхо" может читаться как 'причастие к Богу', а "смешанный елецкий" - как 'елей', 'богоявленье' (и как 'поезд воскресенья'), на что позволяют и другие прочтения топонима

"Елец": "елец" - "душка, дужка или грудная вилочка у птиц" (Даль 1978:518), 'ель' - в частности, символ бессмертия (также и в общей системе Пастернака; см. статью "Растения" в Мифы 1982: 370).

Наличие в "Писмах" семы 'елей' вводит также и семантическую мотивацию по отношению к мотивам "чада", "угара" и смрада" (лат. oleo - 'пахнуть', olens - 'душистый, пахучий', но и 'зловонный'), стоящего за ними 'предательства' (в переносном значении oleo - 'обнаруживать, выдавать'), и к мотиву "зеленой руки" "агронома" (olitor - 'зеленщик, огородник') и его связи со "стариком".

[9] В "Охранной грамоте" немецкий язык возводится в ранг языка 'архи-' и 'архепоэзии' (даже в Венеции "Я" объясняется "по-немецки") и некоторые ее пассажи требуют учета немецкоязычия как глубинной семантики вводимых мотивов (таково там, в частности, и "пиво"). Заметим еще, что Пастернаковский 'ад' или 'преисподняя' - не локус 'смерти-гибели', а локус 'смерти-перерождения', при этом перерождения материального в духовное. Чаще всего он осмысляется в Пастернаковских произведениях как 'локус поэтического, стихогенного' (ср. хотя бы серию "ад - цейхгауз - арсенал" в "Про эти стихи" - Пастернак 1965:111-112) или - что тó же - 'локус алхимического' процесса (ср. насыщенность этими мотивами "Охранной грамоты").

[10] Мотив 'спиртного' - один из самых устойчивых и семантически четких мотивов Пастернаковской системы. Равным образом он сопряжен с 'одуряющими, перестраивающими' запахами (ср. мотив "табака"), т.е. с галлюциногенным действием, которое обычно оборачивается 'стихогенным' состоянием Пастернаковского "Я" (ср., например, такую роль мотивов "пива" в стихотворении "Двор" или в цикле "Тема с вариациями" - Пастернак 1965:74-75,161-167, где "стихия" морского шторма оборачивается "стихией стиха", но до этого она дана как 'пиво набивающееся в уши', т.е. превращающееся в 'звук', в 'слышимость неслышимого' - с. 162: "набивается в уши Клокастый и пильзенский дым" - и в 'оживляющий, воскрешающий феномен': "Как пиво, как жеванный бетель, Песок осушает взасос").

[11] В терминах мифа вся эта сцена - 'поедание тотема', 'приобщение к божеству', 'обоготворение'. Она как раз и эксплицирована затем в пассаже о "рыжике" и "ржаной коврижке". Данный эпизод содержит в себе также и архесюжет 'Троицы' или 'самопожертвования Бога' как искупительного акта (это станет очевидным, если учесть, что Пастернак еще раз возвращается к данному эпизоду, но в более эксплицитном виде, в 14-ой главке второй части "Охранной грамоты" - Пастернак 1982:246).

[12] В Пастернаковской системе повтор - всегда повышение ранга, онтологического статуса мира и, в случае текста, перевод текста в ранг художественного, поэтического. Так, снятый в Туле фильм "Смутное время" - еще не фильм, "это вообще не пьеса, а покудова вольная еще фантазия, которая станет пьесой, как только будет показана в <<Чарах>>".

Но Пастернаковский повтор - не редубликация, не второй такой же экземпляр, а 'разрушенный' и 'перестроенный' первый. Предель-

но лаконично этот механизм выражен в "Апеллесовой черте" (Пастернак 1982:21): "но Рондольфина и Энрико, свои былые имена отбросив, их сменить успели на небывалые доселе: он - <<Рондольфина!>> - дико вскрикнув, <<Энрико!>> - возопив - она".

При этом, как правило, повтор ведет вспять, вскрывает высшую сущность повторяемого и этим самым продвигается к 'истине'. По этой причине снятый "точка в точку" фильм все еще "вольная [...] фантазия", т.е. не 'искусство'-'истина', "пьесой"-'искусством'-'истиной' он станет при повторном просмотре в кинематографе "Чары" (где название "Чары" отсылает к 'искусствогенному' Пастернаковскому перестраивающему 'адско-колдовскому-алхимическому' локусу).

Вот эти механизмы Пастернаковского повтора и лежат в основе композиции "Писем из Тулы", а вторая часть по отношению к первой играет роль семантической экспликации (дешифровки).

Как показал Смирнов (1985a,b,c), "повтор прекращенного повтора" - фундаментальный механизм художественной речи вообще. У Пастернака этот механизм не только эксплицирован и семантически нагружен, но и возведен в принцип 'археологии культуры'. Короче говоря, у Пастернака - в силу установки на дешифровку - повтор выявлен в его моделирующих качествах.

[13] Мне уже не раз приходилось отмечать, что истоки 'поэтического начала' соотносятся более или менее явственно с представлением о Волосе-Велесе (ср. хотя бы "Сеновал" Мандельштама, "Про это" Маяковского, поэму "Царь-Девица" Цветаевой, "Кусок" Хлебникова и др.; см. Faryno 1980,1984,1985,1986,1987b). Вполне отчетлива эта соотнесенность и у Пастернака. Однако здесь уместно отметить и еще одну особенность дешифруемой авангардом мифологемы Волоса-Велеса: у Пастернака (и особенно в "Царь-Девице" Цветаевой) реконструируется монотеическая 'протоформа' Волоса и этим самым монотеический характер славянской космогонии (что неожиданным образом подтверждается рядом этнографических данных, которые, к сожалению, до сих пор с данной точки зрения еще не исследовались ни этнографами, ни, тем более, филологами). Так, несомненно, "агроном" и его эквивалент "старик"-'дед'-"Савва Игнатьевич" в своей глубинной семантике и есть 'Бог-мир' (таков же саморазрущающийся и самовосстановливающийся и сидящий "в нутре земном" Цветаевский 'царь-пропойца'), одно из состояний которого 'разрушительно', а другое - 'творческое'.

[14] О Волосе-Велесе как "скотьем боге", 'пастухе', 'властителе богатства', 'властителе царства мертвых' и т.д. см. Успенский 1982:95,99-112,150-158 и др. Тут небезынтересно отметить, что "старик" у Пастернака атрибутирован свойственными и Волосу-Велесу 'хромотой', "палкой", "шубой". Ср. также замечание Фрейденберг (1978:64-65) о том, что в античности "'Актер'" - "метафора покойника (лавр, маска, 'персона')".

[15] Последовательность "Эти полосы *буянили*. *Стук пива*, безумья и смрада попадал под скамейки за ними" предполагает связь "пива" с 'топором'. Она станет несколько явственней, если сопоставить фразу "Солнце - в пиве" и описание увиденной стариком сцены снимаемого фильма (курсив мой - J.F.): "Сначала, при виде бояр и воевод, колыхавшихся на том берегу, и черных людей, подводивших

связанных и сшибавших с них шапки в крапиву, при виде поляков, цеплявшихся за ракитовые кусты по обрыву, и их *секир, нечувствительных к солнцу и не издававших звона*, старик стал рыться с своем собственном репертуаре", где, "секиры" оказываются как бы "пивом" без "солнца". Этот переход обнаруживается в упомянутом между двумя эпизодами "билете", который созвучен немецкому die Bille - 'кирка, топор'. Позже эта связь выражается парой "сало и водка" = 'плоть и дух' и подспудным мотивом 'поедания тотема', а в христианском толковании - 'причастия к Богу'. Оговариваемая связь гораздо отчетливее выражена в "Охранной грамоте" в паре "пиво и мясо" как эксплицирующей мотив "алебарды" (которая в немецкоязычном прочтении открывает возможность для семы 'пиво' - das Helle и, между прочим, для семы 'секира' - die Barte ср. еще der Bart - 'борода, усы', но bartlos - 'безбородый; безусый', и эквивалентность 'сшибаемых шапок' и 'безусости').

Л И Т Е Р А Т У Р А

ДАЛЬ, В.
1978 Толковый словарь живого великорусского языка, т. I. Москва.
1979 т. II. Москва.
1980a т. III. Москва.
1980b т. IV. Москва.

ДЁРИНГ-СМИРНОВА, И.Р./И.П. СМИРНОВ
1982 Очерки по исторической типологии культуры: ... → Реализм → (...) → Постсимволизм (Авангард) → ... . Salzburg.

МИФЫ
1980 Мифы народов мира. Энциклопедия. Том первый. Москва.
1982 Том второй. Москва.

PANOFSKY, E. and D.
1956 Pandora's Box. London.

ПАСТЕРНАК, Б.Л.
1965 Стихотворения и поэмы. Москва-Ленинград.
1982 Воздушные пути. Проза разных лет. Москва.
1985a Избранное в двух томах. Том первый: Стихотворения и поэмы. Москва.
1985b Том второй: Проза. Стихотворения. Москва.

СМИРНОВ, И.П.
1984 [I.P. Smirnov] Katahreza. - Pojmovnik ruske avangarde. Drugi svezak. Uredili: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb.
1985a Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. - "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 17. Wien.
1985b Два типа рекуррентности: ПОЭЗИЯ vs. ПРОЗА. - "Wiener Slawistischer Almanach", Band 15. Wien.

1985c О специфике художественной (литературной) памяти. - "Wiener Slawistischer Almanach", Band 16. Wien.

ТОПОРОВ, В.Н.
1979 Семантика мифологических представлений о грибах. - Balcanica. Лингвистические исследования. Москва.

УСПЕНСКИЙ, Б.А.
1982 Филологические разыскания в области славянских древностей. Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. Москва.

FARYNO, J.
1970 Wybrane zagadnienia poetyki Borysa Pasternaka. - "Slavia Orientalis", nr 1. Warszawa.
1978 [Е. ФАРИНО] К проблеме кода лирики Пастернака. - "Russian Literature", VI-1, Amsterdam.
1980 "Тайны ремесла" Ахматовой. - "Wiener Slawistischer Almanach", Band 6. Wien.
1984 "Сеновал" Мандельштама. - Text - Symbol - Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Johanna Renate Döring-Smirnov, Peter Rehder, Wolf Schmid. München.
1985 Мифологизм и теологизм Цветаевой. "Магдалина" - "Царь-Девица" - "Переулочки". - "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 18. Wien.
1986 Несколько наблюдений над поэтикой Хлебникова. "В этот день, когда вянет осеннее...". - Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Edited by Willem G. Weststeijn. Amsterdam.
1987a Dešifrovka. - Pojmovnik ruske avangarde. Šesti svezak. Uredili: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb.
1987b "Кусок" Велимира Хлебникова (в печати).
198? Поэтика Пастернака. "Путевые записки". "Охранная грамота" (в печати в: "Wiener Slawistischer Almanach").

ФАСМЕР, М.
1986 Этимологический словарь русского языка. Том I. Москва.

ФЛЕЙШМАН, Л.
1981 Борис Пастернак в двадцатые годы. München.

ФРЕЙДЕНБЕРГ, О.М.
1978 Миф и литература древности. Москва.
1982 Мотивы. - Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Составители: Király Gyula, Kovács Árpád. Budapest.

ЦИВЬЯН, Т.В.
1979 Категория видимого/невидимого: балканские маргиналии. - Лингвистические исследования. Москва.

CIRLOT, J.E.
1981 A Dictionary of Symbols. Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. Philosophical Library, New York.

WASSON, G.R.
1956 Lightning-Bolt and Mushrooms. An Essay in Early Cultural Exploration. - For Roman Jakobson. The Hague.
1968 Soma. Divine Mushroom of Immortality. New York.

WASSON, G.R. and V.P.
1956 Mushrooms, Russia and History. New York.

André van HOLK (Groningen)

MYTHISCHE HANDLUNGSSTRUKTUR IN AVANTGARDISTISCHER GESTALTUNG

Am Beispiel von Pil'njaks *Golyj god*

1.

Wenn man, gemäß dem Grundgedanken der Lotmanschen Poetik (Lotman 1970:14), die Kultur als "Text" verstehen möchte, ergeben sich daraus unerwartete Forschungsperspektiven (u.a. im Hinblick auf die Sprachtypologie, deren Kategorien vielfach auch kulturelle Relevanz besitzen). Ich fasse dies zusammen in der These, daß die kulturellen Werte einer Gesellschaft, d.h. die thematisierten Inhalte menschlichen Handelns und Verhaltens, als durchweg nach sprachlichen Modellen strukturiert und kombinierbar erscheinen. Der Versuch, diese Arbeitshypothese am Material von Pil'njaks *Golyj god* (künftighin *GG*) zu überprüfen, dürfte besonders aufschlußreich sein, weil, wie ich meine, gerade dieser Text Einblick verschafft in die angeblich mythologische Grundlage literarischer Themen und dadurch zur Klärung des Verhältnisses zwischen der mythologischen Tiefenstruktur und ihrer Umgestaltung innerhalb der Textoberfläche beizutragen vermag.

Der vorliegenden Analyse liegt die Voraussetzung zugrunde, daß die Textsemantik außer von den narrativen Strukturen (Erzählsträngen aus Propositionen, etwa nach Metzeltin und Jaksche 1983) gerade auch von den lexikalischen Elementen und ihren charakteristischen Satzkonstruktionen mitbestimmt wird. Es erhellt aus der Analyse der Hauptmannstochter durch die genannten Autoren (Jaksche / Metzeltin 1981), daß die Struktur eines Erzählstrangs, wie etwa Švabrins R a c h e, die gleichen "Textoide" aufweist wie Grinevs W e r b u n g um Maša: um der seman-

tischen Differenzierung dieser Erzählketten gerecht zu werden, bedarf es offenbar einer erweiterten Analyse, die auch die lexikalisch bedingten Isotopie-Ebenen (Greimas 1966; Kallmeyer et al. 1974) berücksichtigt.

Die Bausteine einer solchen Analyse bilden nach meiner Auffassung gewisse E l e m e n t a r k o n s t r u k - t i o n e n (EK), die man sich als Konfigurationen aus Tiefenkasus mit einem einzigen Subjekt vorstellen möge. Wenn diese Voraussetzung zutrifft, läßt sich also jedes beliebige literarische Thema als Kombination aus EK darstellen. Ein Beispiel möge das Verfahren erläutern.

In Hebbels *Judith* ist die von der Heldin ausgehende Handlungskette aufgebaut auf einer Handlungsbasis, die in der bekannten Gewalttat kulminiert, und vier, gleichfalls von Judith ausgehenden, modalen Relationen: die Beleidigung von Judiths Vaterstadt, der Haß auf Holofernes, die Beziehung zum Schwert als Werkzeug der Rache und schließlich die Satisfaktion, symbolisiert im Holoferneskopf als Siegestrophäe (van Holk 1984a). Während die Gewalttat der Judith durchaus den sogenannten "verbs of hitting and breaking" der Kasusgrammatik entspricht, lassen sich die vier modalen Beziehungen leicht als "verbs of experience" in konnektiver Funktion erkennen.

2.

Die anscheinend unübersehbar große Menge möglicher thematischer Konstruktionen läßt sich zuerst aufgrund ihrer Komposition, also nach Art und Zahl der beteiligten EK, in Gruppen aufteilen; des weiteren soll dann ihre Verwendung unter bestimmten stilistischen Bedingungen der Textoberfläche Berücksichtigung finden (vgl. hierzu van Holk 1984b). Den Grundstock des Bedeutungsmaterials einer beliebigen Kultur bilden dann diejenigen thematischen Konstruktionen, welche den Urformen menschlichen Handelns und Verhaltens entsprechen, also genau jene Bedingungen erfüllen, die vom amerikanischen Anthropologen E.T.Hall zur Kennzeichnung der sogenannten "Infrakultur" (*infra-culture*) aufgestellt wurden:

> There is an unbroken continuity between the far past and the present, for culture is bio-basic - rooted in biological activities. Infra-culture is the term which can be given to behaviour that preceded culture but later became elaborated by man into culture as we know it today. (Hall 1973:37)

In anderer Sicht wäre die Infrakultur mit dem Lotmanschen "kollektiven Gedächtnis" (Lotman et al. 1973:1) oder gar dem Jungschen "kollektiven Unbewußten" (Jung 1957) zu vergleichen (vgl. auch Guerin 1966); jedenfalls lassen sich sowohl Infrakultur wie kollektives Gedächtnis oder Unbewußtes gewissermaßen als Arsenal jener fundamentalen Themen beschreiben, die den Jungschen Archetypen entsprechen, d.h. jenen "seit alters vorhandenen allgemeinen Bildern", welche in Mythologie und Folklore eine mehr oder weniger gründliche Umgestaltung erfahren (Jung 1957:12). Gerade in Zeiten revolutionärer Gewalt und kriegsbedingter Entbehrungen dürfte die Infrakultur in den vergröberten Formen des Alltagslebens zutage treten (wie dies besonders eindrucksvoll in Zamjatins Erzählung *Peščera* zum Ausdruck kommt; vgl. van Baak 1981).

Wie ich andernorts versucht habe darzutun (van Holk 1984c), läßt sich ein gewisser Teil der Infrakultur thematisch auf die verschiedenen Phasen der J a g d handlung zurückführen; dabei erweist sich das unten zu behandelnde Thema des Jägers als eine Art Einheitskonfiguration.[1] Im folgenden möchte ich nun zuerst kurz darlegen, wie diese Jagdthematik im bekannten Gegensatz zwischen "schwankenden Intelligenten" und "Lederjacken" in Pil'njaks *GG* zur Geltung kommt.

Das Thema des Jägers (oder das Jagdthema) läßt sich allem Anschein nach durch eine Kombination aus folgenden drei EK wiedergeben (1).

(1)(i) die H a n d l u n g s b a s i s bilden die Verben der Bewegung und der Tätigkeit mit den an sie anknüpfenden Ausdrücken wie *echat' v gorod, ezdit' na jug, perechod čerez Zbruč* (Babel');[2]

(ii) das M o d a l p r o f i l bilden die vom Subjekt der Bewegung oder Tätigkeit ausgehenden Beziehungen zur Ausgangslage und zum Ziel der Bewegung oder Tätigkeit.

Dies wird an einigen Beispielen aus der *Čast' tret'ja tripticha* unseres Textes erläutert (2).

(2)

VIALIS
[Bewegung, Tätigkeit]

EXP I
[Wille des Subjekts, die Ausgangslage zu verlassen]

EXP II
[Wille des Subjekts, ein bestimmtes Ziel zu erreichen]

ибо там, в голодных губерниях

поезд ползет по черной степи
жгут костры
на станции люди бегут з а в о д о й

Außer dem selbständigen Gebrauch als Jagdthema bildet die unterliegende Konstruktion auch einen Bestandteil der zwei obengenannten Heldentypen, die wir kurz mit den Buchstaben P und Q bezeichnen wollen. Beiden Typen gemeinsam ist der Aufbau aus Teilthemen folgender Art (3):

(3)(i) eine n o m i n a l e K o m p o n e n t e, welche die quasi-permanenten Eigenschaften der Helden, ihre äußere Gestalt, ihren Charakter, ihre gesellschaftliche Stellung festlegt;

(ii) eine l o k a l e K o m p o n e n t e, die in unserem Fall aus einer oder mehreren Lokativkonstruktionen besteht;

(iii) eine H a n d l u n g s k o m p o n e n t e, die neben der eigentlichen Handlungsbasis in Form eines Bewegungs- oder Tätigkeitsverbs auch ein Modalprofil aus zwei oder mehreren Experientialkonstruktionen umfaßt.

Bei der Nominalkomponente ist der Unterschied besonders wichtig zwischen einem Aktanten, der lediglich als Subjekt eines Zustands- oder Ereignisprädikats in Betracht kommt, und einem solchen, der darüber hinaus zu sich selbst in einer reflexiven Beziehung steht; ich bezeichne diese Kategorien als k o n z e n t r i s c h bzw. e x z e n t r i s c h.[3]

Die Helden vom Typus P, also die "Lederjacken", weisen eine konzentrische Nominalkomponente auf; dies erhellt aus der Tatsache, daß sie ihr eigenes Handeln nicht in Frage stellen und überhaupt vorwiegend kraft ihrer äußeren Eigenschaften in

die Umwelt eingreifen. Einige Beispiele aus vielen mögen dies erläutern (4):

(4) кожаные люди в кожаных куртках (большевики!)
каждый в стать
кожаный красавец
каждый крепок
из русской рыхлой корявой народности - лучший отбор
у каждого больше всего воли в обтянутых скулах (65)

Im Gegensatz dazu stehen die Helden vom Typus Q, wie Andrej Volkovič, Baudek und Natal'ja, Gleb Ordynin - der Künstler und Freund des Archäologen Baudek. Diese Figuren sind durchwegs mit ihrer inneren Welt, gegebenenfalls auch mit ihrer Jugend im *ancien régime* beschäftigt (5):

(5) Ровно вспыхивает папироса у окна, Глеб прислушивается к старому дому. В этом доме прошла его юность, та, которая казалась всегда светлой безмерно и ясной, - и теперь двоится мороком революции (80 f.)

Aufgrund solcher Gegebenheiten ordnen wir diesen Helden eine e x z e n t r i s c h e Nominalkomponente zu.

Aufschlußreich ist des weiteren der Unterschied zwischen den Typen P und Q hinsichtlich ihrer Lokalisierung. Weil nämlich die Helden vom Typus P durchweg nur in e i n e r Welt sich bewegen, leben die vom Typus Q in z w e i unterschiedlichen Welten. So sieht man Archip Archipov, Prototyp der Lederjacken, in seinem Büro, im Ispolkom oder in seinem Zimmer sitzend, immer bei der Sache, konzentriert auf seine Arbeit (6).

(6) Архип Архипов с зари сидел в исполкоме, писал и думал - день встретил его с побледневшим лбом, над листом бумаги, со сдвинутыми бровями (65)

Ein Held vom Typus Q hingegen schwankt zwischen zwei Welten - entweder zwischen der alten Welt der Jugend und der neuen der Revolution oder zwischen der Kommune und der verschollenen Märchenwelt der "persischen Prinzessin" (7):

(7)(i) Андрей Волкович безразлично ответил:
- Обойдите дом, там по лестнице во второй этаж! - сказав, позевнул, постоял у калитки лениво, лениво пошел в дом, к парадному входу, -
и

и-
радость безмерная, свобода! Свобода! Дом, старые дни, старая жизнь, - навсегда позади, - смерть им!

(ii) Заговорил Баудек:
- Где-то Европа, Маркс, научный социализм, а здесь сохранилось поверье, которому тысяча лет (126)

Die zweifache Lokalisierung der Zweifler und Träumer stimmt natürlich genau mit Peter A. Jensens Befund überein, daß "Andrej Volkovič establishes a link between the two localities of the work, the town and the country-side" (1979:163 f.).

Auch die Handlungskomponenten der beiden Heldentypen unterscheiden sich in symptomatischer Weise. Die P-Helden sind ständig im Kampf mit der Umwelt: sie sind bestrebt, die alte Welt zu vernichten und eine neue herbeizuschaffen, wobei sie keinem Hindernis ausweichen; man vergleiche die Beschreibung der erneuten Inbetriebnahme des Bergwerks (8).

(8) Белые ушли в марте. [...] на собрании было установлено, как дважды два, что положение заводов более чем катастрофично, что нет ни сырья, ни инструментов, ни рабочих рук, ни топлива, - и заводы пустить н е л ь з я.
Н е л ь з я. [...] Когда по поезду был дан приказ готовиться к отъезду, я, автор, думал, что мы поедем обратно в Москву, раз ничего н е л ь з я с д е л а т ь. Но мы поехали - на заводы, ибо н е т т а к о г о, ч е г о н е л ь з я с д е л а т ь, - ибо нельзя не сделать. Поехали, потому что не-спец большевик К., Лукич, очень просто рассудил, что если бы было сделано, тогда и не надо делать, а руки - все сделают.
Большевики.
Кожаные куртки. (200)

In diesem Fragment tritt auch das Modalprofil der W i l l e n s k r a f t besonders klar zutage: eine einmal begonnene Arbeit wird um jeden Preis vollendet. Bemerkenswert ist dabei der Umstand, daß die Helden eine von der eigentlichen Handlung getrennte a f f e k t i v e Komponente aufweisen, welche verantwortlich ist für ihr Gemütsleben, für Liebe und Haß. So bleiben im Zwiegespräch Archip Archipovs mit seinem Vater die zärtlichen Gefühle der beiden ganz außerhalb der alltäglichen rohen Tätigkeit des Sohnes (*rasstreljat'*), während der Vater sich seiner Zärtlichkeit offenbar schämt (9).*

(9) И лишь когда уходил сын, подходил Иван Спиридоныч к окну и долго провожал сына взглядом, и в глазах, впалых и хмурых, были тогда печаль и нежность. (74)

Besonders aufschlußreich in dieser Hinsicht ist der berühmte Heiratsantrag Archipovs an Natal'ja (10).

(10)(i) Я все время заводом занят, в исполкоме, в революции. А когда отец умер, о себе подумал. Работать надо, - ну и работал. А вот еще что. Я к вам пришел предложение вам сделать - руки. Парнишкой я влюбился, ну, грешил с женщинами. А потом прошло. Я так думаю, детишки у нас будут. Работаем вместе, заодно. И ребятишек вырастим, как надо. (208)

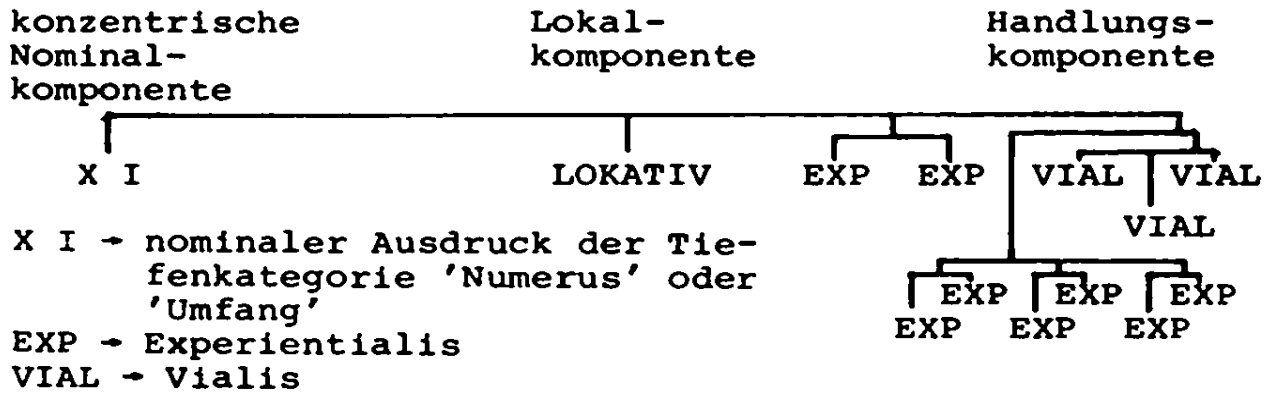
(ii) - Милый, единственный, мой...
Архипов не нашел, что ответить - в радости. (209)

Diese ironische Darstellung wird noch verstärkt durch Archipovs Unkenntnis des Wörtchens *ujut*, welches, wie es heißt, "nicht in Gavkins kleinem Fremdwörterbuch vorkommt" (210).

Diese affektive Komponente wird als gegenseitige Modalbeziehung zwischen Personen gedeutet und ist daher durch ein Paar von Experientialkonstruktionen darstellen (vgl. van Holk 1984c).

Die eigentliche Handlungskomponente der Lederjacken ist im Diagramm (11) wiedergegeben. Sie besteht, wie gezeigt, aus drei Phasen - etwa 'Entschluß', 'Ausführung' und 'Vollzug', deren jede die innere Struktur des Jagdthemas aufweist.[5] Jede Handlungsphase wird somit gesteuert vom Modalprofil des W o l l e n s, wobei die unbefriedigende Ausgangslage beseitigt und das gesteckte Ziel um jeden Preis erreicht werden soll. Die Gesamtstruktur der Lederjacken läßt sich also durch eine Konstruktion wie (12) wiedergeben.

(12)



(11)

Teilstruktur der Handlung einer "Lederjacke"

Phase I	Phase II	Phase III
[Vorbereitung, Entschluß, Kriegserklärung]	[Ausführung, Zweifel, Kampf]	[Handlungsvollzug, Sieg]
тщательно мылся с лицом худым, хмурым, читал толстую медицинскую книгу. - Медицина, как думаешь, можно ей доверять? - Медицина - наука. Можно. ... - Тоже, думаю, можно. (73)	Все же жизнь - прекрасная вещь. (74) Ты меня знаешь, Даниил Александрыч, со мной говорить надо прямо. (74) Архип, надо мне с тобой поговорить. (77)	Ты живи, сын, дела своего не бросай! Тогда он встал и прошел на кухню, взял там из угла с полки револьвер, [...] выстрелил себе в рот. (79)

Modalprofil:

EXP I	Sorgfältige Vorbereitung zum Besuch im Spital	IV	Hinnahme der Notwendigkeit des Todes
II	Liebe zum Leben	V	Abschied vom Sohn
III	Entschlossenheit dem Arzt gegenüber	VI	Entschluß zum Selbstmord

Die Handlungskomponente der Zweifler, vom Typus Q, unterscheidet sich in symptomatischer Weise von der obigen, zum einen dadurch, daß sie nur z w e i Phasen aufweist, zum anderen durch das Fehlen der affektiven Teilkomponente, welche hier in die eigentliche Handlung inkorporiert ist. Dies besagt, daß jede der beiden Phasen aus einer Vialiskonstruktion und vier Experientialkonstruktionen besteht. Dieser Sachverhalt ist im Diagramm (13) zusammen mit einigen Beispielen dargestellt.[6] Bekanntlich sind die Zweifler in unserem Text durch Anarchisten vertreten, deren Handlungen zum einen im täglichen Leben der Kommune, zum anderen in der selbsterfundenen Welt der revolutionären Befreiung wurzeln; zu beiden Handlungsketten verhalten sich diese Anarchisten wie "Jäger", deren Zielstrebigkeit hier jedoch von Sehnsucht nach Liebe und künstlerischem Fernweh überlagert ist.[7]

Die Verarbeitung dieser beiden Handlungsstrukturen zum mythischen Bedeutungsmaterial eines Textes könnte man sich als eine besonders enge V e r s c h a c h t e l u n g innerhalb der einzelnen Lexeme vorstellen, insofern nämlich das Oberflächenvokabular an sich ja immer verschiedenen thematischen Konstruktionen gleichzeitig zuzuordnen ist. Die Phasen und Modalprofile werden erst durchsichtig im Rahmen einer episodischen Makrostruktur, eines sogenannten "Skripts"; darunter versteht van Dijk (1981:5 ff.; 165 ff.) die "organized conceptual structures of conventional world knowledge". Außer den beiden genannten Strukturen enthält der Gesamttext im allgemeinen auch andere thematische Gebilde, wie das oben schon erwähnte Jagdthema (2), sowie verschiedene Themen philosophisch-religiöser Art, wie diese etwa im Abschnitt *Dve besedy. Stariki* aufgegriffen werden.[8] Dieses gesamte Bedeutungsmaterial entspricht in seiner "achronischen", mythischen Urtümlichkeit durchweg der genannten Hallschen Infrakultur. Die Strukturgesetze eines solchen thematischen Gemisches sind zur Zeit noch kaum erforscht; es sei hier jedoch hingewiesen auf die Pionierarbeiten von Lotman und Meletinskij, die zum Problem eben der "mythischen Syntax" und der Herkunft des sprachlichen Kunstwerks Grundlegendes beigetragen haben.

(13)

Teilstruktur der Handlung eines "Zweiflers"

Phase I

VIALIS

[Leben in der Kommune]

EXP I + II

[Erfüllung der unmittelbaren Lebensbedürfnisse]

EXP III + IV

[Bedürfnis nach Liebe]

А возил воду,
чистил навоз

Тогда жгли костры и
сидели около них...
За рекой в деревне -
пахали, ели, пили и
спали, чтобы жить
(125)

Андрюша, выходи
гулять
Выходи, не бойся
(114)

Днем работал Андрей в
парке с Аганькой - и
любовался ею (123)

Phase II

VIALIS

[Leben in der Vergangenheit, in der Außenwelt]

EXP I + II

[Baudeks Suche nach Märchenwelt]

EXP III + IV

[Baudeks Liebe zu Natal'ja]

Понятия археолога
Баудека спутались
веками (124)
Жизнь мерил Баудек
искусством (124)

Наталья,
необыкновенная, когда вы
будете моей
женой? (126)

[Natal'jas Verhältnis zur Revolution und zu Baudek]

...всею кровью своею почуяла,
приняла революцию... (130)

[Andrejs Verhältnis zur Revolution; seine Flucht ins Ungewisse]

В тот вечер Андрей возвращался к Николе и, стоя у Николы, еще раз пережил остро, больно и нежно всю ту радость, его радость, что творилась у него мечтой, революцией - мечтой о правде нищенства, о справедливости, о красоте - старых пятивековых церквей (122)

Вам надо уйти отсюда. Утром вас схватят и должно быть, расстреляют [...] На рассвете Андрей был уже на станции [...] протискивался [...] к теплушке (172)

Modalprofil: doppelte Dialogstruktur aus je 2 + 2 Modalbeziehungen, einmal in bezug auf die unmittelbare Umwelt, einmal auf die erstrebte ideale oder spirituelle Welt.

3.

Zum Schluß obiger Überlegungen möchte ich noch kurz darauf hinweisen, daß die Anordnung des mythischen Bedeutungsmaterials in *GG* (wie überhaupt in jedem literarischen Text) das Ergebnis einer stilistischen Bearbeitung ist, wobei das mythische Material der kulturellen Tiefenstruktur zur zeit- und ortsgebundenen Oberflächenstruktur, also zum kulturellen *Sujet*, umgewandelt wird.

Man hat es in *GG* nach meiner Auffassung mit einer Art karnevalesker Umwertung gewisser herkömmlicher Kulturwerte zu tun: dieser Prozeß kommt nicht nur inhaltlich, in der geradezu "darwinistischen" Leugnung individueller Aspirationen, sondern auch in der Komposition selbst zum Ausdruck.[9]

Die Frage, wie eine solche Umwertung zustandekommt oder - genauer gesagt - wie die Anordnung des Bedeutungsmaterials im *Sujet* thematisch zu verantworten sei, dürfte ihre Lösung finden in einer bestimmten U m k o d i e r u n g der Handlungsmuster. Im gegebenen Text sind besonders augenfällig folgende stilistische Mittel:

(15) (i) formelhafte Natur- und Situationsbeschreibungen;
(ii) *refrain*-artige Wiederholung bestimmter Beschreibungsmuster;
(iii) onomatopoetische Ausdrücke und Kunstgriffe, wie *gviuuu* und *glavbum* als "Lied der Revolution".

Es fragt sich nun, wie diese stilistischen Mittel thematisch zu deuten sind, angenommen, es sei überhaupt zulässig, von einem thematischen Inhalt solcher Mittel zu sprechen. Im Anschluß an einen von Toporov (1977/78) geäußerten Vorschlag könnte man den gemeinschaftlichen Inhalt des formelhaften Ausdrucks als "sakrale Aussage" auffassen, deren thematische Form derjenigen einer deklarativen S e n t e n z (Elam 1980:167) gleichkommt. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist das letzte Kapitel von *GG*, *Zaključenie*, mit der Beschreibung der Hochzeit (*Svad'ba*), dem Auszug aus der *Kniga Obykov* und den magischen Formeln des Soldatenliedes (*Či-vi-li, vi-li,- kavo chočeš' beri;* 217).

Die Umformung des mythischen Ausgangsmaterials führt nach meiner Annahme zu einer Oberflächenthematik, deren Komponenten durch die Naturbeschreibungen und das Jagdthema gebildet werden, dann aber auch durch die Thematik der Liebesqual und Liebesfreude, welche den ganzen Text von *GG* durchzieht und ihm ein gewissermaßen "mittelalterliches" Gepräge verleiht.[10] Das unten aufgeführte Fragment kann, als ein Beispiel aus vielen, erläutern, wie das Thema der "joye et dolor" der französischen und mittelhochdeutschen mittelalterlichen Lyrik hier angestimmt wird.[11]

(16) Наталья [...] опять почуяла остро, что революция для нее связана с радостью, радостью буйной, с той, где скорбь идет рядом, полунная скорбь. Сказка. (131)

Наталья [...] чуяла, осязала каждым уголком своего тела огромную радость, радостную муку, сладкую боль; понимала, что горькая горечь полыни - сладость прекрасная, необыкновенная, безмерная радость. (138)

... чтобы вечером итти за иной полынью, полынью Баудека, за горечью радости... (129)

Die Aufspaltung des Ausgangsmaterials in Natur-, Jagd- und Liebesqualthematik dürfte eine allgemeine Erscheinung sein, die man als Z e r f a l l des mythischen Grundzustandes anzusehen hätte. Jedenfalls dürfte diese These eine Erklärung bieten für das vielfach belegte, in unserem Text jedoch besonders augenfällige Zusammengehen dieser Themenkomplexe innerhalb eines einzigen literarischen Kunstwerks.

A N M E R K U N G E N

[1] Vgl. etwa den Eskimomythos des "lügenhaften Jägers" in Finck (1910) oder die weit verbreiteten Varianten der "Gralssuche".

[2] Zu den charakteristischen Valenzen dieser Zeitwörter zählt besonders auch die Verbindbarkeit mit Bestimmungen der "zurückgelegten Strecke" und der "Beförderungsmittel"; in *GG* wird diese Valenz voll ausgenützt in den Bildern der Eisenbahnfahrt (*Čast' tret'ja tripticha*, 184 ff.).

[3] Den Begriff der "Exzentrizität" verdanke ich Plessners eindrucksvoller Studie *Lachen und Weinen* (1950); anscheinend unabhängig voneinander und von Plessner haben Fillmore (1969) und Ro-

koszowa (1981) diesem Begriff eine sprachliche Grundlage verliehen in Gestalt einer "doppelten Kasuslinie" zwischen Agens und persönlichem Prädikat (vgl. van Holk 1984c).

[4] Daß der Vater Ivan Spiridonovič sich das Leben nimmt, um den Jungen Platz zu machen ("Старики мы, молодым место надо. Пусть поживут!", 76), paßt genau hinein in das Gesamtbild des Rückfalls auf eine niedrigere Kulturebene als Folge des Bürgerkriegs; vgl. zu diesem Brauch bei den alten Slaven Dittrich (1963:18), wo freilich auch das Umbringen alter Leute und Säuglinge als "überflüssiger Esser" in Betracht zu ziehen ist.

[5] Zu den drei Phasen des Kampfes siehe besonders van Kesteren (1975:271).

[6] Bei genauerem Zusehen ergibt sich, daß die fehlende Vialiskonstruktion in Q vom zweiten Lokativ kompensiert wird; letzterer ist natürlich auch verantwortlich für die "hesychastische" Veranlagung von Baudek und Gleb Ordynin, die ihre Zuflucht in der Sektariersiedlung suchen ("И от - веков и революции Баудек и Глеб Ордынин хотели следить за теми сектантами, что жили хуторами в степи", 124; vgl. weiter 146 f.).

[7] Nicht abzulehnen ist der Gedanke, daß der Unterschied zwischen den P- und Q-Helden in ihrer einfachsten Gestalt als ein solcher zwischen "aktiven" und "passiven" Charakteren (etwa Stolz gegenüber Oblomov) oder gar zwischen "männlichem" und "weiblichem" Urtypus zum Vorschein käme; erstere Bemerkung verdanke ich dem Kollegen P.A.Jensen, letztere wird nahegelegt durch die Arbeit von Saladin d'Anglure (1978), der die Grundformen dieses Gegensatzes bei den Netsilik-Eskimos Nordkanadas verfolgt hat.

[8] Vgl. dazu besonders Browning (1985:117), wo darauf hingewiesen wird, daß Zilotov "has become convinced through a misinterpretation of Masonic literature that Russia is destined to suffer 'hunger, sedition and murder'... for twenty years more" usw.

[9] Der englische Übersetzer des *GG*, Tulloch (1975:190), sagt darüber folgendes: "The very shape of the novel is anti-Western. The traditional novel had evolved from Western culture, and its traditional components, such as character development and plot structure, did not lend themselves easily to Pilnyak's purpose. In order to depict the Revolution in terms of an anti-Western rebellion, and at the same time portray its chaotic nature, it was necessary that the form of the novel should also bear as little resemblance as possible to anything in Western culture, and produce feelings of confusion and incomprehension in the reader."

[10] Nicht zuletzt wird dieser Eindruck bestätigt durch die Gruppe der Figuren um den Zauberer Egorka (vgl. Browning 1985:117).

[11] Vgl. etwa untenstehendes Fragment:

Waz hilfet mich diu sumerzît
und die vil liehten langen tage?

mîn trôst an einer frouwen lît
von der ich grozen kumber trage.
wil sî mir geben hôhen muot,
dâ tuot sî tugentlîchen an,
und daz mîn fröide wirdet guot.

(Künig Chuonrat der Junge; Wehrli 1962:275)

L I T E R A T U R

BAAK, J.J. van
1981 Zamjatin's Cave - on Troglodyte versus Urban Culture, Myth and the Semiotics of Literary Space. - In: Russian Literature 10, S. 381-422.

BROWNING, G.
1985 Boris Pilniak: Scythian at a Typewriter, Ann Arlor.

DIJK, T.A. van
1981 Studies in the Pragmatics of Discourse, The Hagie.

DITTRICH, Z.R.
1963 Het verleden van Oost-Europa. Maatschappelijke en culturele dynamiek tot het einde der Middeleeuwen, Zeist.

ELAM, K.
1980 The Semiotics of Theatre and Drama, London.

FILLMORE, Ch.J.
1969 Types of Lexical Information. - In: F. Kiefer (Ig.), Studies in Syntax and Semantics, Dordrecht.

FINCK, F.N.
1910 Haupttypen des Sprachbaus, Leipzig.

GREIMAS, A.J.
1966 Sémantique structurale, Paris.

GUERIN, W.L. et al.
1966 A Handbook of Critical Approaches to Literature, New York.

HALL, E.T.
1973 The Silent Language, New York.

HOLK, A.G.F. van
1984a Towards a Semiotic Theory of Literary Themes (erscheint demnächst in den Proceedings of the Third Int. Congress of Semiotics, Palermo).
1984b Zur thematischen und stilistischen Struktur des Bedeutungsmaterials in den Erzählungen "V zerkale", "Pustocvet" (Brjusov) und "Mamaj" (Zamjatin). - In: R. Grübel (Hg.), Russische Erzählung... Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert, Amsterdam, S. 315-365.

1984c Mythologic Archetypes in Pil'njak's "The Naked Year". - In: Russian Literature 16, S. 21-66.
1984d Zur Kombinatorik literarischer Themen. - In: J.R. Döring-Smirnov/P. Rehder/W. Schmid (Hgg.), Text, Symbol, Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60.Geburtstag, München, S. 265-290.

JAKSCHE, H./M. METZELTIN
1981 Die Inhaltsstruktur von Puškins "Hauptmannstochter". - In: H. Riggenbach (Hg.), Colloquium Slavicum Basiliense, Bern, S. 257-289.

JENSEN, P.A.
1979 Nature as Code. The Achievement of Boris Pil'njak, Copenhagen.

JUNG, C.G.
1957 Bewußtes und Unbewußtes, Frankfurt a.M.

KALLMEYER, W. et al.
1974 Lektürekolleg zur Textlinguistik. Band I, Frankfurt a.M.

KESTEREN, A. van
1975 A Hierarchico-Structural Analysis of Drama and its Use as a Typology of Characters. - In: A. van Kesteren/ H. Schmid (Hgg.), Moderne Dramentheorie, Kronberg, S. 256-281.

LOTMAN, Ju.M.
1970 Stat'i po tipologii kul'tury, Tartu.

LOTMAN, Ju.M./Z. MINC
1981 Literatura i mifologija. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd. 13, Tartu, S. 35-55.

LOTMAN, Ju.M./B.A. USPENSKIJ et al.
1973 Theses on the Semiotic Study of Cultures (as applied to Slavic Texts). - In: J. van der Eng/M. Grygar (Hgg.), Structure of Texts and the Semiotics of Culture. The Hague.
1976 Myth - Name - Culture. - In: H. Baran (Hg.), Semiotics and Structuralism, White Plains (N.Y.), S. 3-32.

MELETINSKIJ, E.M.
1976 Primitive Sources of Verbal Art. - In: H. Baran (Hg.), Semiotics and Structuralism, White Plains (N.Y.), S. 87-152.

METZELTIN, M./H. JAKSCHE
1983 Textsemantik, Tübingen.

PIL'NJAK, B.
1966 Golyj god, Letchworth.

PLESSNER, H.
1950 Lachen und Weinen, Bern.

ROKOSZOWA, J.
1981 Über das Problem des Anthropomorphismus in der Spra-

che. - In: Južnoslovenski Filolog 37, S. 37-56.

SALADIN d'ANGLURE, B.
1978 L'homme (angut), le fils (irniq) et la lumière (qau), ou le cercle du pouvoir masculin chez les Inuit de l'Arctique central. - In: Anthropologica, N.S. 20, S. 101-144.

TOPOROV, V.N.
1977/8 On Dostoevsky's Poetic and Archaic Patterns of Mythological Thought. - In: New Literary History 9, S. 333-352.

TULLOCH, A.R. (Übers.)
1975 Boris Pilnyak. The Naked Year, Ann Arbor.

WEHRLI, M. (Hg./Übers.)
1962 Deutsche Lyrik des Mittelalters, Zürich.

Peter Alberg JENSEN (Stockholm)

DER TEXT ALS TEIL DER WELT

Vsevolod Ivanovs Erzählung *Farbige Winde*

1.

EINLEITUNG

Im II. Teil seiner *Philosophie der symbolischen Formen* unternimmt Ernst Cassirer den faszinierenden Versuch, ein archaisches "mythisches Denken" als Gegensatz zum späteren "theoretischen Denken" zu rekonstruieren. Der Umstand, daß Cassirer seine Rekonstruktion in prähistorische Zeiten verlegt, kann indessen nicht verhehlen, daß seine Gegenüberstellung aufs engste mit seiner eigenen Epoche verbunden ist. Die avantgardistische Kunst der Zehner und Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts weist eine sehr ähnliche Gegensätzlichkeit zur Mentalität des 19. Jahrhunderts auf. Anscheinend schreibt Cassirer gar nichts über Kunst, denn in jener fernen Zeit gab es die Kunst als gesonderte Institution noch nicht. Dennoch finden sich zahllose Übereinstimmungen zwischen dem mythischen Denken, so wie es Cassirer beschreibt, und der avantgardistischen Kunst, wie sie von den Avantgardisten selbst und von der späteren Forschung erläutert worden ist. Ob Cassirer dabei selbst die moderne Kunst im Auge hatte, ist nicht entscheidend. Wichtig ist festzustellen, daß *Die Philosophie der symbolischen Formen* als philosophische Reaktion auf die gleichen Impulse anzusehen ist, die in den avantgardistischen Werken ihren ästhetischen Niederschlag fanden. Das Konzept des mythischen Denkens ist ein philosophisches Analogon zur ästhetischen Archaik der Moderne.

Dabei hatte Cassirer recht: der in Frage stehende Gegensatz betrifft nicht nur die Kunst, sondern die ganze Mentalität seiner Epoche. Noch Jahrzehnte zuvor waren in der Philosophie Friedrich Nietzsches und Henri Bergsons, in der Psychoanalyse Sigmund Freuds und in Heinrich Wölfflins und Wilhelm Worringers Stiltypologien symptomatische Dichotomien geprägt worden. Es besteht kein Zweifel, daß eine entsprechende Polarität auch früher in der Geschichte in Betracht genommen wurde, da sie ganz grundlegend ist. Klar scheint es aber, daß die angesprochene Gegensätzlichkeit für die Kultur unserer Zeit besonders relevant ist, denn hier wird sie in einer ganzen Reihe von Varianten vorgetragen. Es scheint, als sei bei der Differenzierung der Geisteswissenschaften (im Zuge ihrer 'Verwissenschaftlichung', die paradoxerweise selbst eine direkte Folge der jetzt fraglich gewordenen Mentalität des 19. Jahrhunderts war) fast jede einzelne Disziplin auf parallele Befunde gestoßen und bringe mit der Zeit, unter verschiedenen Blickwinkeln und mit verschiedenen Bezugspunkten analoge oder korrelierende Bestimmungen hervor. So reihen sich im Laufe von nur wenigen Jahrzehnten Begriffspaare aneinander, die von verschiedenen Gebieten herrühren und zum Teil Verschiedenes erfassen, aber doch, wie mir scheint, der gleichen Familie angehören - in dem Sinne, daß sie im Zuge derselben Weiterentwicklung bzw. Distanzierung vom positivistischen Denken entstehen und letztlich auf ein und dieselbe sprachtypologische Opposition zu beziehen wären. Ich möchte eine Auswahl der 'Familienmitglieder' anführen, wobei die Bestimmungen in der rechten Kolonne als dominant im 'modernen' Texttypus, diejenigen in der linken als dominant im 'klassischen' Text gelten dürften:

THEORETISCH VS.	MYTHISCH	(E. Cassirer)
Prosa/ponjatie	Poesie/obraz	(A. Potebnja, Iz zapisok po teorii slovesnosti, 1904)
le temps	la durée	(H. Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, 1888)
bewußt	unbewußt	(S. Freud/C.G. Jung)

Abstraktion	Einfühlung	(W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung, 1907)
linear	malerisch	(H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1916)
klassisch	romantisch	(V. Žirmunskij, O poëzii klassičeskoj i romantičeskoj, 1920)
diskursiv	imaginär	(S. Langer, Philosophy in a new Key, 1942)
temporal	spatial	(J. Frank, Spatial Form in Modern Literature, 1945)
primärer Stil	sekundärer Stil	(D. Lichačev)
symbol	icon/index	(Ch. Peirce)
syntagmatisch/ Kombination	paradigmatisch/ Selektion	(F. de Saussure)
referentiell	poetisch	(R. Jakobson)
konsekutiv	additiv	(E. Lämmert, Bauformen des Erzählens, 1955)
projektiv	nichtprojektiv	(V. Ivanov)[1]
elaborated code	restricted code	(B. Bernstein)
perspektivisch	aperspektivisch	(Aa. Hansen-Löve)[2]
repräsentativ	präsentativ	-
fiktional	wortkünstlerisch	-
Sequenz	Äquivalenz/ Juxtaposition	
konstruktiv	organisch	(B. Gasparov)[3]
ganzheitlich	fragmentarisch	
Modell der Welt	Teil der Welt	

Die Opposition zwischen "theoretisch" und "mythisch" hat, wie auch viele von den übrigen erwähnten, längst ihre Anziehungskraft bewiesen. Was ihre Anwendung in der literarischen Slavistik anbelangt, möchte ich den heutigen Stand der Forschung folgendermaßen charakterisieren.

Die Metabeschreibung der 'Gegensätzlichkeit' der 'modernen' Texte ist gut ausgearbeitet. Aber der Erklärungswert der Termini bleibt hinter ihrem deskriptiven Wert zurück (notwendigerweise, da eine Mehrheit der Begriffe deskriptiv ist). Je vielfacher die

partikuläre Beschreibung und je heterogener die Begrifflichkeit, desto spürbarer wird das Bedürfnis nach einer Verständigung, nach einer Erklärung des Sachgehalts, was mich zur folgenden Frage veranlaßt: Ist es möglich, einen gemeinsamen Nenner für die wichtigsten Merkmale der entsprechenden Texttypen zu finden, wohlgemerkt einen Nenner, der den Gegensatz eben nicht nur nochmals b e n e n n t, sondern auch e r k l ä r t?

Unser aktuelles Bedürfnis ist, wie ich meine, zweierlei. So wie es uns 'ü b e r' der theoretischen Modellierung an Erklärung mangelt, fehlt es uns auch an etwas 'u n t e r' der Theorie, nämlich an Analysen von Textganzen, Analysen, die der vielbesprochenen Opposition Rechnung trügen. Sowohl die Erklärung der Opposition als auch empirische Untersuchungen von Texten anhand von ihr stehen der Modellierung noch immer ziemlich nach. Kurz, der verhältnismäßig schwachen Erklärung unserer Typologie entspricht eine verhältnismäßig schwache empirische Fundierung. Deshalb möchte ich in diesem Beitrag versuchen, an beiden dieser Punkte einige Striche anzudeuten.

ANTHROPOZENTRISCH VS. WELTLICH

Auf der Suche nach einem gemeinsamen Nenner für die Mehrheit der oben angeführten Oppositionen bin ich vorläufig bei der Gegenüberstellung von *anthropozentrisch* vs. *welt-lich* stehengeblieben.

Den klassischen Text konstituiert ein anthropozentrischer Aspekt: Dieser Text ist auf den historischen Menschen als das handelnde, ordnende und interpretierende Zentrum der Welt bezogen, vielleicht auf den historischen Menschen als den Ursprung der Welt. Diese Textwelt entspricht dem Mikrokosmos, den sie als geschlossene Ordnung repräsentiert.

Den modernen Text dagegen konstituiert ein welt-licher Aspekt, der für sich genommen kein A[d]-spekt ist, weil kein Bezug vorhanden ist: Die 'Origo' dieses Textes ist außerhalb des historischen Menschen oder außerhalb seines h i s t o r i s c h e n Bewußtseins, welhalb seine Handlungen, Ordnungen und Interpretationen nicht von wesentlichem Belang sind. Diese Text-

welt entspricht dem Makrokosmos; sie will gar keine eigene Welt sein, sondern als Teil der realen Welt die Welt präsentieren.

Die Bausteine und das Gerüst des klassischen Textes wie Personen, Geschichte und Erzählung und sein Gefüge, sequentielles Erzählen, Motivation und Kausalität, mitsamt der menschenzentrierten Perspektivierung des Ganzen - alles das wird im modernen Text vernachlässigt oder absichtlich beseitigt, weil der historische Mensch nicht mehr als Urheber einer wesentlichen Ordnung gilt. Im Gegenteil, hier ist der Mensch gleich anderen Lebewesen und den Dingen (kurz: gleich anderen W e s e n) einer vom Menschen weder konzipierten noch kontrollierten Welt-[un]ordnung ausgesetzt.

Es scheint mir, daß beinahe alle typologischen Bestimmungen der beiden Seiten der 'Meta-Opposition' auf eine anthropozentrische bzw. welt-liche Anlage zurückzuführen sind, oder aber davon hergeleitet werden können. Dasselbe gilt für traditionellere Bestimmungen, die uns von den Literaturgeschichten her bekannt sind, wie beispielsweise "sujethaftig" vs. "sujetlos", "psychologisch" vs. "antipsychologisch" etc.

Ich will hier meine Begriffswahl kurz erläutern: Während mir "anthropozentrisch" als Nenner für den durch die linke Kolonne charakterisierten Texttypus als zutreffend und problemlos erschienen ist[4], habe ich Schwierigkeiten gehabt, den entsprechenden Nenner für den 'rechten' Texttypus zu finden. In einer ersten Andeutung der vorliegenden Auffassung habe ich "kosmozentrisch" vorgeschlagen.[5] Aber diese Bezeichnung ist aus mehreren Gründen problematisch. Erstens, weil sie 'astrale' Assoziationen weckt, wo das zu Bezeichnende eher durch irdische Körperlichkeit charakterisiert ist, oder, genauer, zwischen Astralem und Irdischem, Geistigem und Sinnlichem etc. keine Unterscheidung kennt; zweitens, weil "kosmozentrisch", sowohl der zweigliedrigen Form als dem Inhalt des Wortes nach das zu Bezeichnende als dem Pol des Anthropozentrischen ganz ebenbürtig erscheinen läßt, was es aber nicht ist. Denn wo die anthropo-zentrische Semiosis immer komplex und relational ist - auf einem 'Im-Verhältnis-zum-Menschen' basiert, - ist der Gegenpol einfach und nicht-relational; hier werden die Dinge so genannt, wie sie an und für sich sind.[6]

Die Schwierigkeit bei dieser begrifflichen Bestimmung besteht darin, daß die naheliegendsten Bezeichnungen mit herkömmlichen irreführenden Bedeutungen schon besetzt sind. Das gilt auch für " w e l t l i c h ", ein Wort, das mit der Bedeutung 'säkular' fest verknüpft ist. Trotzdem bin ich dabei stehengeblieben, denn in seinem buchstäblichen Sinn, den der Bindestrich wiederher-

stellen soll, bedeutet "welt-lich" genau das, was gemeint ist: diese Semiosis präsentiert die Welt, die Dinge und Wesen in ihrer substantiellen Einerleiheit ohne relationalen hierarchischen Vorzug für den Menschen.

DER ÜBERGANG ZUM NICHT-RELATIONALEN: BACHTIN UND ORTEGA Y GASSET

Im Fragment seiner frühen Abhandlung über das Verhältnis zwischen Autor und Held im künstlerischen Text beschreibt Michail Bachtin einen Wandel in diesem Verhältnis, der sich in jüngster Zeit vollzogen habe: der Autor sei nicht mehr imstande, die dargestellte Welt mittels seiner all-umfassenden Wertung zu formen; die vom Autor zu leistende ganzheitliche Formung, die die besondere 'Finalität' des Ganzen erst begründet, sei ins Schwanken geraten, seitdem der Autor seine Position außerhalb des Dargestellten hat aufgeben müssen:

> Кризис авторства может пойти и в другом направлении. Расшатывается и представляется несущественной самая позиция вненаходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее. Начинается разложение всех устойчивых трансгредиентных форм (прежде всего в прозе от Достоевского до Белого; для лирики кризиз авторства всегда имеет меньшее значение - Анненский и проч.); жизнь становится понятной и событийно весомой только изнутри, только там, где я переживаю ее как *я*, в форме отношения к себе самому, в ценностных категориях моего *я-для-себя*: понять - значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от существенности своей вненаходимости ему; все извне оплотняющие жизнь силы представляются несущественными и случайными, развивается глубокое недоверие ко всякой вненаходимости (связанная с этим в религии имманентизация бога, психологизация и бога и религии, непонимание церкви как учреждения внешнего, вообще переоценка всего изнутри-внутреннего). Жизнь стремится забиться вовнутрь себя, уйти в свою внутреннюю бесконечность, *боится границ*, стремится их разложить, ибо не верит в существенность и доброту извне формирующей силы; неприятие точки зрения извне.[7]

Aus dem Zitat geht hervor, daß Bachtin den Übergang vom klassischen Texttypus zu einem modernen in der russischen Literatur im Auge hat. Er erwähnt Dostoevskij und Belyj als Anfang und Ende dieser Entwicklung, und die weitere Erläuterung des Überganges vom "Außensein" ("Außenbefindlichkeit", *vnenachodimost'*) zu dem, was wir entsprechend als "Innensein" ("Innenbe-

findlichkeit", *vnutrinachodimost'*) zu begreifen haben, ist meines Erachtens das beste, was Bachtin über Čechovs Poetik geschrieben hat, über Čechov, den er fast nirgends, und auch hier nicht, erwähnt.

Bachtins Auffassung vom Wesen des Überganges ist nicht ganz neu; einiges daran erinnert an Theodor Lipps', Worringers oder Diltheys Begriff der "Einfühlung". Bemerkenswert ist es aber, zum einen, daß Bachtin die Entwicklung, um die es hier geht, als eine Art phänomenologischen Aspekt-Wechsels betrachtet; zum zweiten, daß sie für Bachtin vorrangig die Instanz des Autors angeht; zum dritten, daß der Übergang ein Übergang ist vom Relationalen (*vnenachodimost'* besagt eine Relation) zum Einfachen (*vnutrinachodimost'* besagt keine Relation).

Dabei ist deutlich, wie Bachtin die Aufhebung der Relation zwischen Betrachter und Betrachtetem als den Eingang des Betrachters in den Gegenstand veranschaulicht ("sich einleben", "vzgljanut' na nego ego že sobstvennymi glazami"). Es ist aber ebenfalls möglich, die Aufhebung der Relation als den Eingang des Gegenstandes in den Betrachter aufzufassen, wie aus einem anderen beachtenswerten Essay der gleichen Jahre ersichtlich wird, José Ortega y Gassets *Über den Blickpunkt in der Kunst* (1924).[8]

Ortega setzt die Entwicklung der abendländischen Kunst mit einer kontinuierlichen Annäherung des Blickpunktes an den Künstler gleich - von dessen Befindlichkeit "draußen" am Körper jedes einzelnen Gegenstandes über Velázquez, der den Blickpunkt festlegt ("Das Auge des Künstlers nimmt die Mitte der plastischen Welt ein"; "Die Malerei des Massiven hat sich endgültig in eine Malerei des Hohlraumes verwandelt", 318f.) weiter über den Impressionismus, wo der Gesichtspunkt an der Hornhaut verweilt, bis zum Expressionismus, wo der Punkt im Bewußtsein des Subjekts liegt und folglich der letzte Rest einer Distanz zwischen dem Betrachter, dem Subjekt, und dem Betrachtetem, dem Objekt, eliminiert ist.[9] Ortega impliziert dasselbe wie Bachtin: Der Übergang, der uns interessiert, ein entscheidender Schritt in die 'Moderne', heißt Übergang vom Relationalen zum

Nicht-Relationalen.

Ob wir dabei mit Bachtin das Objekt oder aber mit Ortega das Subjekt als 'Endstation' betrachten, scheint eine Angelegenheit der pädagogischen Veranschaulichung zu sein. Gemeinsame Hauptsache ist eben, daß die Relation dazwischen aufgehoben ist.[10] Dennoch verdient diese Frage eine weitere Überlegung.

An anderer Stelle habe ich den Gegenstand der "ornamentalen Prosa" (einer Hauptvariante des 'weltlichen' Texttypus) als "the thing as such" definiert.[11] Dementsprechend habe ich oben die Origo dieses Texttypus "außerhalb des historischen Bewußtseins des Menschen" angesetzt. Jetzt erlaubt es Ortega, dieses Konzept zu präzisieren. Ortega schreibt, Gegenstand der modernen Kunst seien keine äußerlichen Phänomene, sondern reine Anschauungen oder Ideen. Ich möchte die betreffenden Formulierungen zitieren:

> Der so vieldeutige Kubismus ist nichts weiter als eine besondere Malweise innerhalb des gleichzeitigen Expressionismus. Bei den Impressionisten war die äußere Objektivität auf ihrem Minimum angelangt. Eine weitere Verlagerung des Blickpunktes war nur noch möglich, wenn die Malerei über die Netzhaut, jene hauchdünne Grenze zwischen Außen und Innen, hinwegsprang und - in gänzlicher Umkehrung ihrer bisherigen Funktion - uns nicht mehr in das außerhalb Befindliche hineinversetzte, sondern sich darum bemühte, die D i n g e d e s I n n e r e n, die erdachten Gegenstände, auf die Leinwand zu bringen (322, Hervorhebung hier und im folgenden von mir, P.A.J.).
>
> Der Kubismus Cézannes [...] ist nur ein weiterer Schritt einer verinnerlichten Malerei entgegen. Die Empfindungen, das Thema der impressionistischen Kunst, sind Zustände des Subjekts, also reale Fakten, tatsächliche Veränderungen, die sich in jenem vollziehen. Noch weiter innen haben die Ideen ihren Sitz. Auch sie sind wirkliches Geschehen, das sich in der Seele des Individuums abspielt, unterscheidet sich aber von den Empfindungen insofern, als ihr Inhalt - das Erdachte - irreal, unter Umständen sogar unmöglich ist. Wenn ich mir einen streng geometrischen Zylinder denke, so ist mein Denken eine in meinem Innern sich vollziehende Tatsache, der geometrische Zylinder aber, den ich denke, ist ein irrealer Gegenstand. I d e e n sind also s u b j e k t i v e R e a l i t ä t e n m i t v i r t u e l l e m O b j e k t, eine völlig neue Welt, verschieden von der, welche die Augen uns vermitteln, und wunderbar emporsteigend aus den Tiefen der Seele (321).
>
> Cézanne [...] ersetzt die Körper der Dinge durch irreale Massen, die reine Erfindung sind und mit jenen nur in metaphorischem Zusammenhang stehen. S e i t h e r m a l t m a n n u r m e h r I d e e n, die natürlich ebenfalls

> Objekte sind, aber ideelle, dem Subjekt immanente, intrasubjektive Objekte (321-322).

Besteht hier kein Widerspruch zwischen 'Ideen' im Sinne Ortegas und meiner Bestimmung der 'things as such'? Ich glaube nicht, aber beide Konzepte bedürfen einer gemeinsamen Präzisierung, damit ihre Komplementarität zutage tritt.

Was ist 'the thing as such', das der ornamentale Text präsentiert? Es ist, auf der einen Seite, kein spezifischer Gegenstand, sondern ein generischer, denn ein spezifisches Ding kann nicht das Ding 'als solches' sein. Noch ist es aber auf der anderen Seite ein abstrakter Begriff; abstrakte Begriffe sind rein gedanklich, dieses aber ist dinghaft; Begriffe sind 'durchsichtig', dieses ist massiv. 'The thing as such' ist ein k o n k r e t e r B e g r i f f, ein i n k o r p o r i e r t e r B e g r i f f oder, genauer, zumal wir das Wort haben - ein I n b e g r i f f.[12]

Und was sind Ortegas 'Ideen'? Für Ideen gilt dasselbe, meine ich, was ich eben von Begriffen behauptet habe. "Ideen sind also subjektive Realitäten mit virtuellem Objekt... Seither malt man nurmehr Ideen..." (s.o.) - ja, eben, man m a l t die 'Ideen', oder die 'Begriffe', die also "Dinge des Innern" (s.o.) nicht bleiben können; und indem sie in einem Zeichenmaterial (Farbe, Wörter) zum 'Bild', zum 'obraz' werden, werden die 'subjektiven Realitäten' notwendigerweise o b j e k t i v i e r t, und die 'virtuellen Objekte' werden p r ä s e n t - sonst gibt es kein Bild oder keinen Text. Kurz, die Ideen müssen 'inkorporiert' werden. Was ist der Unterschied zwischen der 'Idee des Quadrats' und Malevičs *Schwarzem Quadrat*? Letzteres ist inkorporiert. Malevič hat den Begriff des Quadrats gemalt und so dessen Inbegriff geschaffen - d.h. das Q u a d r a t a l s s o l c h e s p r ä s e n t gemacht.

Eben diese Diffusion von Ding und Bewußtsein, von Objekt und Subjekt, von Ding und Zeichen, oder, mit Cassirer, ihre K o n k r e s z e n z, ist Ursache der terminologischen Verwirrung, die immer noch herrscht auf dem Gebiet der modernen Kunst, wo scheinbare Gegensätze wie 'abstrakt'/'konkret' und 'objektiv'/'subjektiv' miteinander konkurrieren, sowohl in Äußerungen der Künstler selbst wie auch in der Kritik. Solche antonymischen Termini, die unweigerlich einen polaren Sinn erhalten (indem sie das Bezeichnete vom Gegensatz abheben) sind nicht geeignet, unser 'konkreszentes' Phänomen zu bezeichnen.

DIE UNSTETIGE ROLLE DES AUTORS

Wenn wir 'menschen-zentriert' bzw. 'welt-lich' als gemeinsamen Nenner für unsere typologische Opposition annehmen, wird verständlich, warum der Übergang vom klassischen zum modernen Texttypus die Instanz des Autors vital angeht, wie oben bei Bachtin zu sehen war. Eben der mikrokosmische, menschenzen-

trierte Aspekt des klassischen Textes ist es, der dem wertenden 'impliziten Autor' die Rolle des Urhebers der ästhetischen Form verleiht: wenn der Mensch als historischer Agent im Textfokus steht, wobei die 'Historie' säkularisiert ist, wird die soziohistorische oder ideologische Bewertung des Ganzen von Seiten des impliziten Autors zur einheitsstiftenden Forminstanz; solange der Gang der fiktionalen Geschichte mit dem Gang der menschenweltlichen Geschichte korreliert, braucht man eine urteilende Instanz, einen "sveršitel' istorii", was eben den impliziten Autor zum Text-Urheber, zur 'natura creans', zu dem, was Bachtin als "zaveršitel'" bezeichnet, macht.

Aber im Gegensatz zu Bachtins ursprünglicher Ansicht (im zitierten, unvollendeten Traktat) war dies kein ästhetischer Normalzustand, sondern eher ein archimedischer Punkt des neuzeitlichen realistischen Romans, ein Punkt, den wir in der russischen Literatur ziemlich genau und überraschend eng fixieren, sogar auf einzelne Autoren beziehen können. 1856 erreicht diese Form ihr unstetiges Gleichgewicht mit den ersten Romanen Turgenevs und mit Gončarovs *Oblomov*. Das Schaffen Tolstojs markiert den entsprechenden Punkt ein bißchen später, mit *Vojna i mir* und *Anna Karenina*, während Dostoevskijs Werke von Anfang an der anthropozentrischen auktorialen Formung widerstreben. Und bereits in den folgenden Romanen der genannten Autoren, Turgenevs *Dym*, Gončarovs *Obryv* und, mit der gleichen Verschiebung, Tolstojs *Voskresenie*, ist die ästhetische Harmonie des vom impliziten Autor geformten Mikrokosmos zerrüttet. Sobald die Mikrowelt, auf der der Autor basierte, indem er sie repräsentierte, gegenüber der Makrowelt nachzugeben anfing, konnte die fiktionale Geschichte nicht mehr durch die auktoriale Bewertung h a r m o n i s c h "zaveršena" werden. Was weiter passierte, ist in Čechovs Werken zu sehen. Der historische Mensch gleitet vom Zentrum weg, die Dinge und die Phänomene rücken vom Hintergrund in den Vordergrund - die "Geschichte" hält gegenüber dem "Geschehen" nicht mehr stand. Und bei Čechov sehen wir auch, was dem Autor wie auch dem Erzähler beim Übergang zu einem weltlichen Aspekt widerfährt: beide Instanzen verlieren an Bedeu-

tung und scheinen a n d e r s zu werden.

2.

VSEVOLOD IVANOVS *FARBIGE WINDE*

Eben die Andersartigkeit der Instanzen Autor bzw. Erzähler im 'weltlichen' Text möchte ich nun anhand eines Beispiels aus den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts besprechen. Welchen Autor sollen wir zu diesem Zwecke wählen? Obwohl ein mythischer 'Genotext' sicherlich bei einer Reihe von Autoren gegeben ist, sind die 'Phänotexte' recht verschieden, und es ist nicht einfach zu entscheiden, wo die reinsten Beispiele anzutreffen sind. Ich habe an anderer Stelle 'das Mythische' in der Prosa Boris Pil'njaks behandelt und möchte mich jetzt Vsevolod Ivanov zuwenden.[13]

Nach Pil'njak galt Ivanov, zusammen mit Nikolaj Nikitin, als augenfälliger "Ornamentalist", aber nur eine kurze Weile, vornehmlich in den Jahren 1922-1923, nach der Publikation seiner letzten Partisanen-povest' *Cvetnye vetra* ("Farbige Winde") und des Romans *Golubye peski* ("Blauer Sand"). Ivanovs ornamentale Langprosa wurde nachhaltiger Kritik unterzogen, und der Autor ließ sich einreden, vor allem von Maksim Gor'kij, daß ihr Stil abwegig sei, und gab ihn allmählich auf. Diese Werke sind im Westen immer noch wenig erforscht[14], was verwundern mag, wenn man Ivanovs Rang neben Babel' und Pil'njak bedenkt. Die Verwunderung nimmt aber ab, wenn man sie liest - für den Ausländer sind sie weniger abwegig als unwegsam, man braucht ein großes Wörterbuch als Dschungelmesser.

Es lohnt sich aber, im Lichte unserer Typologie einen Pfad durch *Cvetnye vetra* zu bahnen. Der 'Ornamentalismus' war Ivanov weniger 'angeboren' als Pil'njak, und *Cvetnye vetra*, worauf ich mich im folgenden beschränke, ist ein g e m i s c h t e s Werk, das in sich das Historische mit dem Mythischen, das Anthropozentrische mit dem Weltlichen wetteifern läßt.

Die 'Geschichte' ist wie folgt.[15] Das Haus Smolin - der Vater, eine Tochter, die Söhne und Schwiegertöchter in einem

entlegenen altaischen Dorf - wird in den Bürgerkrieg hineingesogen. Der Vater Kalistrat Efimyč, der eine Art Glaubender auf der Suche nach seinem Glauben ist, kehrt seiner Familie den Rücken und will eine neue gründen. Eine Zeit verweilt er im Lager der roten Aufrührer, wo ihm seine Autorität bald eine führende Rolle verschafft. Fast alle Mitglieder seines Hauses kommen im Krieg ums Leben. Im Frühling kehrt er ins abgebrannte Dorf zurück und fängt als erster an zu pflügen. Erst da, im Boden, findet er seinen neuen (oder eher alten) Glauben.

Auch die Kinder und Schwiegertöchter des Kalistrat haben ihre Teilgeschichten, und alle sind, wie die des Alten, mit dem historischen Geschehen verflochten. Eben der Einbruch der revolutionären Umwälzung in ihr Leben konstituiert diese Geschichte-Linien. Das gleiche gilt für weitere Vertreter der traditionellen Kultur, wie den Popen Isidor und den kirgisischen Schamanen Apo.[16]

Interessant ist, wie wir als Leser über diese Geschichte unterrichtet werden. Das geschieht zum Teil indirekt. Vorherrschend in *Cvetnye vetra* ist der Dialog, und sehr oft müssen wir wichtige Momente der Geschichte aus der direkten Personenrede erschließen. Der Erzähler e r z ä h l t die Geschichte nicht. In seiner Rede kommen zwar auch Momente der Handlungsentwicklung vor, sehr viele sogar, wenn wir genau hinsehen, aber er fokussiert sie nicht. Die Sätze, die sie enthalten, sind weder syntaktisch noch kompositorisch hervorgehoben, sondern den anderen Sätzen gleichgestellt. Die h i s t o r i s c h e Entwicklung - der menschenzentrierte Mikrokosmos, sowohl des Dorflebens als auch des Bürgerkriegs - scheint wichtiger auf der Ebene der Personen, die darüber reden, als auf der Ebene der Textdarbietung, wo sie eher punktiert ist. Obwohl die Geschichte den inhaltlichen Leitfaden im Wirrwarr bildet und auch den Hauptteil des thematischen Materials liefert, wird sie auf der Ebene des Ganzen zu keinem vorrangigen Anliegen. Hier ist sie dehierarchisiert und in ein größeres Geschehen integriert.

Was macht dann der 'Erzähler', der uns ja besonders inter-

essiert? Zuerst muß festgestellt werden, daß er kein richtiger Erzähler ist. Eben weil die Instanz, die sozusagen zwischen den direkten Personenreden auftritt, nicht einordnet und nicht hierarchisiert, wirkt er nicht als E r z ä h l e r. Seit langem fehlt uns hier eine Bezeichnung für den Erzähler, der kein Erzähler mehr ist, weil er nicht erzählt. "Erzählerrede", "Erzählerstimme" etc. sind nicht ganz befriedigend, vor allem weil sie eine als Person aufzufassende Instanz vortäuschen, welche aber hier kaum greifbar ist. Dasselbe gilt in gewissem Maße für die Metapher der "Maske", die in der Literaturkritik der Zwanziger Jahre Beliebtheit gewann und die F. Snyder und E. Krasnoščekova in den oben erwähnten Arbeiten über *Cvetnye vetra* verwenden; auch "Maske" täuscht eine Person vor, jemanden, der sie wechselt. Auf der anderen Seite helfen uns abstrakte Begriffe wie "Erzählfunktion" etc. eben so wenig weiter, weil sie zu abstrakt sind für die sehr konkrete, fast körperliche sprachliche Gestalt, um die es geht.

Unser Dilemma ist um so merkwürdiger, als die Darbietung stellenweise durchaus als Ich-Erzählung bestimmt werden könnte. Es kommt ein "Ich", ein expliziter Sprecher mehrmals vor[17]:

(1) Плыли по овиди серебристо-фиолетовые горы. Ревели в белках медведи или ревели водопады - непонятно. Не мне, не им. (81/236)

(2) Ревет, говорю, бубен, как синий ветер в Тарбагатайских горах, все ревет и ревет! (130/269)

Dennoch ist *Cvetnye vetra* keine Ich-Erzählung, denn aufgrund der vorherrschenden Nicht-Narrativität kann dieses "Ich" das Ganze nicht konkret einverleiben. Der Leser kann die nicht-kommunikative, nicht-erzählbare, un-redeartige Präsentation mit diesem "Ich" nicht identifizieren.[18]

Wie könnte sie dann positiv bestimmt werden, diese veränderliche, aber doch irgendwie konsistente Instanz?

Sie ist die sprachliche P r ä s e n t a t i o n d e s G e s c h e h e n s. Sie ist ein Medium. Auch im anthropozentrischen Text ist die Erzählerrede medial, aber dort vermittelt sie die Geschichte, wie sie vom Erzähler/Autor gesehen wird. Hier

sind diese beiden medialen Richtungen (d.h. die historische 'Relationierung' des Ganzen, wie es der Autor perspektiviert und bewertet) abgeblendet, und an ihrer Stelle tritt das Lebensgeschehen als solches hervor. Dieses Geschehen, diese Welt kristallisiert also keinen 'Erzähler' heraus, keine persönliche Instanz; das Leben selbst wird einverleibt und vergegenwärtigt in Sprache. Daran ändert nichts, daß Ivanov ab und zu ein "Ich" einsetzt, daß er sich manchmal Formen des 'uneigentlichen Erzählens' annähert; die vorherrschende sprachliche Einstellung weist nicht auf eine Persönlichkeit, sondern 'umgekehrt' aufs Leben - eine Mehrheit der Segmente fließt nicht zu einem menschlichen Zentrum zusammen, sondern 'läuft zurück ins Leben'.

So wird die Sprache des Textes zur sprachlichen Einverleibung der Welt einschließlich, in gebührender Nebenordnung, einiger Fragmente von Geschichten. Der 'Sprachführer' des Textes führt nicht s e i n e Sprache, sondern eine Sprache der Welt, und "er" führt sie nicht, sondern wird von ihr geführt, 'gehorcht' ihr, wie ein Teil dem Ganzen gehorcht. Wie gesagt, kommt "er" gar nicht als ein 'Er' zustande, denn ganzheitlich ist nur ein großes Geschehen, an dem der Text als Gestalt zu partizipieren trachtet, von dem er als apostrophierende Benennung Erfüllung sein will.

Dieses große Geschehen ist Ivanovs Gestaltung jenes Pols, den Cassirer "mythisch" nennt und den ich oben als "weltlich" bezeichnet habe. Es handelt sich hier um einen weitgehenden Versuch, der Natur im Sinne eines weltlichen Organismus zur Sprache zu verhelfen. Es ist dies ein universeller Zusammenhang, eine 'allhaft' substantielle Einerleiheit, ein organisches Gesamtspiel, in dem Elementarkräfte wie Wind und Wasser und Feuer und Erde walten, wo Licht und Dunkel wechseln, wo Berge und Bäume, Gras und Gebüsch, Tiere und Vögel und Menschen die Mitspieler sind und wo sich Farben und Gerüche als die sinnlichen Träger des Zusammenhanges erweisen.

Auf der Ebene der Geschichte setzt sich dieser weltliche Pol gegenüber dem historischen oder anthropozentrischen Pol erst am Ende durch. Auf der Ebene der Präsentation aber ist er von

Anfang an stark zu spüren. Eben weil die Präsentation nicht zur Präsentation einer G e s c h i c h t e wird, sondern ständig deren quantitativ überwiegende Momente dehierarchisch und a-perspektivisch mit weltlichen Geschehensmomenten 'mischt', entsteht der Eindruck einer Gleichstellung dieser Lebensdimensionen. Dieser Eindruck wird auch dadurch verstärkt, daß die gleiche Ausdrucksweise für beides angewandt wird. Wie wir unten an Beispielen sehen werden, ist die Natur anthropomorph und der Mensch naturähnlich.[19] Aber ebenso wichtig ist die v e r b a l e Gleichstellung mittels gleichartiger sprachlicher Ausformung der entsprechenden Sphären, weswegen sie sich eben nicht zu geschiedenen Sphären entwickeln können.

Der Textverlauf zeigt, daß es sich bei dieser 'Kookurrenz' der weltlichen Geschehensmomente mit Momenten der Geschichte um eine Konkurrenz handelt. Die Suche des Helden Kalistrat Efimyč nach seinem Glauben ist sein Schwanken zwischen diesen beiden Dimensionen seines Lebens. Nach außen hin, d.h. auf der Ebene der Geschichte (der Handlung), wirkt seine Suche rätselhaft, denn Kalistrat ist eigensinnig und schweigt sich gerne aus, spricht nur ausnahmsweise und kurz mit seiner Geliebten, mit dem Popen und einmal mit dem Bolscheviken Nikitin. Sein Inneres aber kommt auf der Ebene der Präsentation zum Ausdruck. Während dort sein Dilemma auch für ihn selbst erst am Ende greifbar wird, ist es hier von Anfang an lebhaft zu spüren. Im Innern ringt Kalistrat darum, den Kontakt mit der Welt herzustellen, und das heißt - an die Welt in der Sprache zu gelangen, ihre Namen zu erlernen, das Wesenhafte namhaft zu machen, in der Sprache mit der Welt eins zu werden. Kalistrat will nicht nur m i t der Welt, sondern a l s die Welt sprechen. Sein Ringen darum ist auf eigenartige Weise in der Präsentation des Ganzen, d.h. in der T e x t-Darbietung, ausgedrückt, ja es konstituiert diese geradezu. Es stellt sich heraus, daß die höchst subjektive Text-Erfüllung, die, wie gesagt, keinen 'Erzähler' herauskristallisiert, sich von Kalistrat Efimyč sozusagen 'nährt'. Sein Ringen um Einsicht und Worte dafür ist eine zum Teil verborgene Hauptquelle der Präsentation, die aber zu keiner konkreten Subjekti-

vität werden will, weil die Suche von der eigenen Subjektivität (der historischen Person) in Richtung auf die 'Allhaftigkeit' wegführt. Erst als Kalistrat nach seinen historischen 'Ausschweifungen' (der Teilnahme am Vorhaben der Roten) diesen anthropozentrischen Weg aufgibt und wirklich zu sich kommt, indem er s i c h aufgibt, indem seine Subjektivität mit einer andern, der weltlichen Subjektivität eins wird, erst da wird die Präsentation 'eingelöst' als Sinn des Ganzen. Die Konkurrenz zwischen Geschehen und Geschichte wird aufgehoben, ersteres nimmt letztere in sich auf, wobei ihre 'Kookkurrenz' in der Präsentation sich als sinn-voll erweist. Und die 'ornamentale' Subjektivität der Präsentation, die bis dahin identitätslos - im Sinne einer personenartigen Identität - gewesen ist, erhält ihre Identität, indem sie mit dem organischen Weltzusammenhang identisch wird.

An dieser Stelle fragt es sich: Was "steckt dann dahinter?" Was wird in diesem Texttypus, in dem kein 'Erzähler' mehr anwesend ist, aus dem 'impliziten Autor'? Einen impliziten Autor im Sinne der 'natura creans' gibt es hier auch nicht, eben weil der Text nicht seine eigene Mikrowelt kreiert, sondern die Makrowelt präsentiert. 'Natura creans' wäre hier kein Autor, sondern eher die Natur. Wenn der Gang der Geschichte im Geschehen untertaucht, kann der Text als Ganzes nicht durch eine sozio-historische menschenzentrierte Wertung 'zaveršen' werden. Aber ist dann die Gleichstellung des Menschen mit anderen Wesen und den Dingen nicht als 'Urteil' mit einem impliziten Autor identisch? Nein, denn diese Dehierarchisierung stellt die Textsegmente nicht einer inhärenten Instanz gleich, sondern unterstellt den ganzen Text mitsamt der 'Instanzen' einer externen Gleichheit, stellt den Text als Teil eines ihm äußerlichen Ganzen hin. Das Textsubjekt ist keine 'natura creans', sondern Teilhaber an der Kreation einer großen Welt, eines großen Lebens. Es gibt keinen impliziten Autor im Sinne eines wertenden 'zaveršenie' des Ganzen, denn das Ganze ist kein Ganzes in bezug auf einen menschlichen 'Vollzug', sondern erst als Partizipation an der Welt. Die traditionelle Begrifflichkeit 'Autor'/'Erzähler', die am klassischen historischen Diskurs erarbeitet worden

ist, läßt sich auf den weltlichen Texttypus eigentlich schwerlich applizieren. Der implizite Autor war eine historisch wertende Subjektivität und als solche Sinn-Erzeuger und Text-Begründer. Der weltliche Text dagegen kennt keine eigene Subjektivität, sondern kommt als Text zustande, indem er eine a-historische, überindividuelle Subjektivität erfüllt und präsent macht.

3.

Die hier angedeutete Auffassung von *Cvetnye vetra* ließe sich nur mit sehr eingehender und umfangreicher Analyse belegen, die der Rahmen dieses Beitrages nicht zuläßt. Abschließend möchte ich doch eine Auswahl von Zitaten anführen, um erstens die Weise zu illustrieren, auf die Ivanov die Einerleiheit der Phänomene auszudrücken versucht, und zweitens um das eigenartige 'Zur-Welt-Kommen' der Hauptperson Kalistrat Efimyč zu belegen.

Das Naturhafte an den Menschen wird in zahlreichen (über 100) Vergleichen und Metaphern angezeigt, in denen Menschliches mit Naturhaftem verglichen wird:

(3) Пришла в клеть Агриппина, сухая темная, как слежалое сено. (35/205)

(4) Прошла в пригон Фекла, облая, туго поворотливая, как дрофа и с глазами, маленькими, серыми, как у дрофи, в мутной пленочке. (17/193)

(5) Ходила подле ворот, щупая землю тонкими, как перья гуся пальцами, Устинья. (25/198)

(6) Среди фургонов, рыдванов и телег, как огромный подсолнечник, плавал Наумыч. (115/260)

(7) Офицер в седле, сонно, как увядающий цветок. (136/273)

(8) Только, как ветер, листьями - шевелил мчавшийся джигит волосатые веки мужиков. (145/279)

(9) Конопляники тошно-душные - людские лица. (43/211)

(10) Загорелые цвета кедра, лица. (102/250)

(11) Были у них тускло зеленые, как кочка в сограх, лица. (110/256)

(12) А глаз, глубоко как сом в водах, - незаметен. (82/237)

(13) Плакала старуха широко раскрыв бельма мокрых глаз, похожих на бабочек по темному замшелому пню. (14/191)

(14) Мутнело его желто-синее лицо, но глаза были длинные, жесткие и темно-зеленоватые, как у рыси. (19-20/194-95)

(15) И только словно утомленные птицы, устало махая крыльями летели темные глаза. (99/248)

(16) Заходили проворные, как блохи, глазеньки [...] (132/270)

(17) Беспокойно пели камнем твердые глаза людей - камнем в ветрах и вьюгах. (115/259)

(18) Густели кроваво, как свежие раны, белесые, выцветшие глаза мужиков. (102/251)

(19) Краснобородый высохшим, точно осенняя трава голосом заговорил [...] (61/223)

(20) Был у него просящий, мелкий, как пшено голос. (36/206)

(21) Увидев [...] Семена, сказал гнилым, как водянистое бревно, голосом. (105/253)

(22) Голос у ней - травы весенние. (181/304)

(23) Желтые, сытые, осенние голоса. (100/249)

(24) [...] голоса тиховейные - лен шелестит. (116/260)

(25) И голоса, как таежные сугробы. (158/287)

(26) [...] шептала слова в плаче, - пересыпные и мелкие, как степные пески [...] (44/211)

(27) Только выхлестывались, как камни в потоке, слова [...] (112/258)

(28) Как хмель по кедру, заплетаясь в плетнях, причитала Агриппина. (136/273)

(29) Как лемех в черной земле, блестели у того зубы. (112/258)

(30) Грудь, как курица-черныш, подстреленная. (108/255)

(31) Плечи, как взбороненная земля. Грудь, как стога свежие. Голос в лугах теряется. (181/304)

Auch die Gemütsbewegung oder 'Seelisches' wird mit Naturhaftem verglichen, so daß von Geistigkeit als dem dem Sinnlichen Entgegengesetzten keine Rede ist:

(32) И от его слов жгло и дымилось гарью сердце, как степь в весенние палы. (43/210)

(33) Как плуг в целых землях, путались и резали коренья души знакомые слова [...] (44/211)

(34) [...] широкое, как весенняя туча, сердце. (44/211)

(35) И ныло, как рысь зимой, тонко-свистящее сердце. (49/215)

(36) И как стрепет в небо - бьет к горам душа. (55/219)

(37) Смертоносно таяло сердце. (40/208)

(38) Сухое, как береста сердце Калистрата Ефимыча. (176/300)

(39) Марева в голове пойдут, облачные, радужные, неземные... (43/211)

Die der Natur am nächsten stehenden Personen sind Kalistrat Efimyč und der Pope Isidor. Letzterer scheint ganz einem grünen sumpfigen Grund anzugehören, was Ivanov mit reichlicher 'Wortmagie' unterstreicht:

(40) Лохматая, в прозелень, голова у попа Исидора. И голос глухой, прерывистый, пахнущий зеленью болот. Идет он широко, в темно-зеленой рясе - кочка осокистая голова, кочки лохматые руки. Подземная вода глаза, ясные и пристальные. (22/196)

(41) Смех у него трескучий, словно раскалывалось дерево. Зубы показывались острые и желтые, как сосновые клинья. (24/198)

(42) Хохотали зеленоватые, пахнущие илом волосы, широкие одежды. (52/216)

(43) И шумный, как падающее дерево, долго гремел в маленьких тесных комнатках, точно две пчелы копошились в лохматом зеленом волосе маленькие, чужие, ясные глаза. (54-55/218)

(44) Размахивает возжами, как водорослями, лохматый облакоподобный поп Исидор. (85/239)

Die Zahl der Beschreibungen Kalistrat Efimyčs ist gering, was wir als Anzeichen dafür nehmen, daß dieser Held zum Teil in der Präsentation des Ganzen selbst enthalten ist. Diejenigen, die es gibt, sind aber deutlich genug:

(45) Был Калистрат Ефимыч особенно росл и грузен. Взрыхляли ноги желтую землю. Из переулка корчевался за ним запах поднятой земли. [...] Синяя перелетала на груди борода. Лило от него землей и травами. (77/233)

(46) Лицо строгое и как кусты над оврагом нависли брови. (95/246)

(47) Неослабные, тенью зашли его глаза. Тело большое и черное, как весенние земли, оттолкнуло лавку. Претянул к мужикам волосатые, твердые как лошадиные ноги, руки. Голос волосатый, нутряной, зыбью по телам идущий. (112/257)

(48) И лед - далекие волосатые глаза Калистрата Ефимыча. (112/258)

(49) А душа цвела иная, невысказанная, необъемлимая, не каменная. (86/240)

Eine Mehrheit der angeführten Beispiele dafür, wie die Ge-

mütsbewegung dem Naturhaften gleicht, betrifft Kalistrat Efimyč. Oft ist auch zu sehen, wie zwischen dem weltlichen Vorgang und dem Innern Kalistrats keine Grenze besteht:

(50) Выл тоскливым, волчьим воем на пригоне синий полуночный ветер.
Льдами несло с полуночи, льдами.
И лед шел на сердце, холодные глыбы с острыми, больно режущими краями. (49/215)

Während g r ü n die 'Leitfarbe' des Popen war, ist es im Falle Kalistrats d u n k e l b l a u, "sinij". Diese Farbe ist auch in der Naturbeschreibung sehr wichtig, wodurch sich eine weitere Verbundenheit der Person mit dem weltlichen Geschehen herstellt (vgl. [45] oben und weiter [61], [64], [66], [69], [70] unten).

(51) [...] о мужике, высоком, синебородом, и непонятном. (25/198)

(52) Густо засинели глаза [...] (38/207)

(53) Большие, заросшие синим волосом руки [...] (67/227)

(54) Воротник курчавый, мокрый, борода синяя оттаивает - каплет. (160/289)

(55) Синебородый по горящему ветру! (155/Ø)

Dingliches, wie z.B. Gebäude und Fuhrwerk, wird auf dieselbe Weise mit Naturhaftem verglichen:

(56) Как темные цветки, отражая звезды, - пахли людьми окна. (50/215)

(57) Теплые и низкие, как коровы, дышали темно-зеленые избы. (51/216)

(58) В светло желтую пену ныряли в долину рыдвины и телеги, как огромные рыбы. (116/260)

(59) Пахла земля дегтем, телеги - мхами осенними, как паутина тонкими. Смотрят колеса, как зрачки - неподвижно, по звериному. (117/261)

Oft läßt sich kaum entscheiden, "von wo" die Eigenschaften "wohin" übertragen werden; sie sind sozusagen Gemeingut, keinem einzelnen Phänomen zu eigen, denn es gibt hier keine Einzelphänomene:

(60) Спят самогонным угарным сном крыши Талицы. И небо над

крышами спит - самогонно-синее, как голый мужик, в разорванных лохмотьях. (139/275)

Die erste Lektüre von *Cvetnye vetra* hinterläßt den Eindruck, der Text sei voll von Naturbeschreibungen. Aber bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, daß ihre Zahl erstaunlich gering ist. Offensichtlich sind sie sehr effektvoll. Sie funktionieren als Leitmotive des verzweigten Gewebes des Naturhaften, das bereits an den obigen Beispielen ersichtlich ist; sie liefern die 'Hefe' für das im Text universelle Natur-Substrat. Die Natur ist sehr stark anthropomorphisiert und dynamisch, ja gewaltsam, wobei die im Werktitel angekündigten farbigen Winde eine sehr markante Rolle spielen:

(61) В эту ночь дул в Тарбагатайских горах с севера, с далекого моря синий, льдистый ветер. Нес он запахи льдов и холодил души.
Ныли под ним кедры, били ему в лицо костлявыми и могучими сучьями, хватали за синие волосы и трепали по земле, среди скал и каменьев.
И злого, холодного, втискивали его в ущелье Исык Тау, что на Чиликтинской долине - камень широкий и упрямый.
Дул в Тарбагатайских горах синий ветер. А в ущелье Исык-Тау приходил он с запахами кедров, глухих, нечеловеческих болот и необузданный и едкий мял и жег камни. (20/195)

(62) Темная плавится внизу, по долине, в камнях, Борель. Глыбы мутные и тяжелые виновато выходят из трав. Ползут, цепляясь за камень на скалу сосенки и не могут забраться. Дышат измученно и смолисто. (59/222, Borel' ist der Name eines Flusses, P.A.J.)

Die Belebtheit der Natur wird bald mit Tierischem, bald mit Menschlichem gleichgesetzt. Daher rührt u.a. der Eindruck, daß es sich um W e s e n h a f t e s handelt, ohne weitere Differenzierung:

(63) Тоскливая вздыхала земля - запахами горькими, чужими. Желтой лисицей шмыгнул, шевельнув кусты, ветер. (114/259)

(64) [...] и как клыки рвали синие тучи Тарбагатайские белки - вершины. (50/215)

(65) Ярко-золотые перстни - скалы и камни неведомые на них - лиственницы. Шелковисто-розовые снега в белках. Дышет земля осторожно и чутко, как собравшийся в далекий путь странник. (55/219)

(66) Ушел ветер и пахла земля горячими травами. Низко трепыхалось в горных речушках блекло-синее небо, как огромная синяя рыба.
А вершины гор были, как красные утки в синих облаках.
А тело человека просила земля - твердо и повелительно. А душу его просили горы. (21/195 f.)

(67) Манила голая русалка - земля в короне зеленой, с грудью теплой. (Ibid.)

Explizite historische Bestimmungen der Zeit des Jahres oder des Tages (vom Typ *nastupilo leto/nastupil večer*) kommen in *Cvetnye vetra* fast nicht vor. Die naturzyklische Zeit dagegen ist mit dem Natur-Vorgang organisch verbunden und spielt in dessen Benennung eine große Rolle. Ein Tal in Herbstfarben wird folgendermaßen beschrieben:

(68) Спит леса лениво в лесах. Хвост китайского золота. Глаза голубоватые - белки тарбагатайские. [...]
А черно-лиловые пятна на пушистом желтом хвосте - амбары, избы, пригоны. (87/240)

(69) Черно-синий метнулся по небу ветер. Пробежал по горам и нырнул в тайгу, спать, в валежники замшелые и теплые.
Осень!

XXII

Рвалась долина желтой и твердой грудью. Но жали, приминали бока крутые лесистые горные склоны. (93/244)

Oder das Herankommen des Winters:

(70) Дни бежали голые, в лохмотьях, синие от холода. (128/268)

(71) Бежал по земле снег, густой, сизобурый - лисица Обдорских тундр. (163/291)

Ab und zu werden die Naturphänomene apostrophiert:

(72) Эх, ветер, ветер, пурпуро-бронзовый и тугой. (166/293)

(73) Эх, и голубые же, снега, запашистые! (166/294)

(74) Расступитесь, снега, разомкнитесь - голубое, золотое кольцо свадебное! (170/296)

Wie an vielen Beispielen bereits zu sehen war, kommt die substantielle Einerleiheit der Phänomene oft dadurch zum Vorschein, daß eine Eigenschaft vom einen zum benachbarten Phänomen übertragen wird (vgl. [40], [42], [47], [50], [60]).

(75) Желтые, осенние голоса. Небо дремлет. Гуси сизоперые,

летят на юг. И летят гулко перекликаясь, неведомо куда, белогрудые, Тарбагатайские горы... (100/249 f.)

(76) Таежными гулами пели телеги. Голоса раскатистые, как рев зверей. Звериные, сторожкие запахи шли с трав, с гор... (121/264)

(77) Небо хмельное, играет над поляной. Лица хмельные, волосатые, как кустарники. (147/280)

Diese Partizipation ist besonders deutlich am Schluß, wo Kalistrat Efimyč bei seiner Rückkehr ins Dorf und ins Leben den neugeborenen Sohn Vas'ka mit sich bringt:

(78) А Васька [...] сосал большие и круглые груди. И небо сосало из белой зимней груди голубой дым. (174/298)

(79) Таяли снега, таяли. Рождалась розовая земля. Телесного цвета, пухлые, как младенцы, бежали на облака горы. (176/300)

4.

Die oben angeführten Vergleiche und Beschreibungen sind 'Tropfen' oder 'Proben' des weltlichen Substrats, das überall in *Cvetnye vetra* anwesend ist. Explizit aber kommt es in einer Reihe expressiver Eruptionen zum Ausdruck, die meistens unerklärt und unvermittelt im Text stehen. Es handelt sich dabei um den direkten Ausdruck des Trachtens und Ringens, das ich Kalistrat Efimyčs 'Zur-Welt-Kommen' genannt habe. Verstreut in der Präsentation kommt eine Anzahl ganz kurzer Segmente vor, die durch besonders starke Emotionalität und Expressivität gekennzeichnet sind und oft Hinwendungen an die Natur enthalten. Am wichtigsten sind aber sechs bis sieben etwas längere Stücke, von denen einige ein eigenes kurzes Kapitel ausmachen.

Der erste Einbruch ist die folgende (in späteren Ausgaben gestrichene) Stelle, wo ausnahmsweise der Kontext implizit eine Motivierung enthält und das Segment mittels Parenthesen abgehoben ist. Es ist vom Liebesakt Kalistrat Efimyčs und seiner neuen Frau veranlaßt:

(80) ...Пахли травы молоком. А небо низкое, густое и зеленое, как травы. В травах шумно дышали стреноженные лошади и шумно хорошо дышали люди.
Мягкие и гладкие губы у Настасьи Максимовны, мягкие и

гладкие травы. Тепла неутолимой радостью земля.
К земле прижимаются люди, телом гибким, плодоносным и летним.
- Листратушка... ишь, вот... ты-ы...
И зубами перебирала зеленую бороду, пахнущую спелыми деревьями и зубами перебирала больно и остро - его душу.
- Листратушка...

(...Слова вы слова - плоды спелые и радостные! Губы вы, губы, плоды теплые и жизненосные!.. Травы, вы травы - заросла облепеталась душа вами и сами вы душа моя!..)
...Откинулся устало и горячо. Небо увидел низкое, зеленое и теплое.
А еще ниже - земля зеленая и теплая. (28 f./Ø)

Hier werden d i e W ö r t e r (*slova vy slova*) zum 'Gefäß' der Lebensfülle ernannt, mittels des syntaktischen und lexikalischen Parallelismus den "Lippen" und "Gräsern" gleichgestellt, und das Ganze wird als "meine Seele" apostrophiert. In diesem Stück wird alles im Leben eins, und die Sprache wird zum Träger der allhaften Einheit.

Dank diesem 'Auftakt' ist der Leser nicht total überrascht, wenn vierzig Seiten weiter plötzlich ein ganzes Kapitel aus einer ähnlichen Apostrophe besteht. Diesmal aber steht sie ohne jegliche Motivierung im Kontext (in dem Kalistrat Efimyč gar nicht anwesend ist):

(81) XVII

Эх, земли, вы мои земли! Ветер алтайский пахучий! Медоносные пыли на душе и язык, как журавль на перелете, тоскует!.. [...]
А небо густое и теплое, как волчий мех!
Эх, земли, вы мои, земли тучные!
Эх, радость-любовь моя, горная птица над белками!
Верую!.. (72/230 gekürzt)

Einen Parallelfall bildet das nächste Segment, Kap. XXVI, das keinen Zusammenhang mit dem Kontext aufweist (und wo Kalistrat Efimyč wiederum nicht in der Nähe ist):

(82) ... Как туча, обняла небо душа. Как травы - обняла землю. Костры вы мои желтые, птицы перелетные - глаза; голос - ветер луговой, зеленый и пахучий. [...]
Эх, горы, вы мои горы. Тарбагатайские! Эх, брат мой, волк, красношерстный!
Сердце ваше целовал!

Здравствуй! Здравствуй! (106 f./254 gekürzt)

Das nächste Segment in der Reihe steht am Schluß des XXX. Kapitels, nach einem kurzen Gespräch zwischen Kalistrat Efimyč und dem Popen Isidor. Wie im oben zitierten (82), ruft das Subjekt die Welt an, indem es Teile von ihr mit Teilen seines Körpers identifiziert:

(83) Эй, вы, расступитесь горы, - рубахи зеленые, - жарко! Чиликтинская долина - грудь волосатую, потную на солнце выставила - душно! [...]
Гуси мои - сизоперые скалы - в леса, в тайгу ушли! Гоготом сытым сшибают ветки.
Белка - зрачок мой, - шишки кедровые точит и летит над хвоей золотой и розовой!
Эх, ветры мои, полосатые халаты цветов неведомых! Хозяин лесной кабан, клыкастый! Тарбагатайский клык твой в небо, щетина под тучи, а глаз багровый - злой и милостивый!
Пойду, пойду - всей землей пойду! Горностай - мое сердце, тропы степные, таежные и горные - волосы. Волосатые руки мои и мохнат тяжелый кабан - язык!
Эй, вы, не пришедшие, не любившие!
Осетер полощется в небе, небо полощется в реках. Зеленый осетер, желтое небо и земля черная.
А душа ваша - радуга!
Цветите!.. (125/Ø)

Auf der Höhe des 'historischen' Engagements Kalistrat Efimyčs, wo die roten Aufrührer nach dem Sieg über die weißen Truppen (*atamanovcy*) und die Kirgisen auf der Fahrt in die Städte sind und wo das Dorf Talica brennt, ist die Präsentation von Apostrophen durchsetzt. Beispiele kommen in den Kapiteln XXXVII-XXXIX vor (vgl. [72], [73] oben):

(84) Снега мои ясные - утренний глаз олений! Вся долина, вся земля - белки Тарбагатайские. [...]
Ой, не скрипи железо по дороге, не вой за сугробом волк, - сердце мое, как пурговая туча - по всему небу, по всей земле!!. [...]
Эх, снега мои ясные, утренний глаз олений, - ждите! (169/295 f.)

(85) Эх и голубые-же снега, голубые, запашистые.
Нет, я иду, иду в снегах, пошел!
Нет,.....
.....знаю,.....
Любовь моя, радость неутомимая,.....
Эх, душа моя, - кошева на повороте! А ковры туркестанские, - губы. [...]

Так любите, люди, так!.. (170 f./296 gekürzt)

Das letzte Beispiel erinnert an den 'Auftakt' in (80) oben, und der erotische Impuls in den 'Dithyramben' wird unverkennbar (vgl. auch "Эй, вы [...] не любившие!" in [83] und [86] unten).

Die beschwörende Apostrophierung der erstrebten weltlichen Allhaftigkeit wird gegen das Ende des Textes intensiver. Kalistrat Efimyč hat seine historische Rolle (als roter Volksführer) aufgegeben und kehrt ins niedergebrannte Talica zurück. Jetzt mündet die personale Ebene der G e s c h i c h t e (das Schicksal der Familie Smolin, Kalistrats Gottessuche etc.) in die textliche Ebene des weltlichen G e s c h e h e n s. Das Leben als ewiger Kreislauf nimmt die Geschichte in sich auf:

(86) Было так.
Земля мычит, течет слюна - жует снега земля.
Дышет в сердце человечье запахами вечными, нерукотворными.
Осилишь-ли, человек?
Не осилишь!
Плечи, как взбороненная земля. Грудь, как стога свежие.
Голос в лугах теряется.
- Листратушка... полосенька сердешная...
Голос у ней - травы весенние. Растет тревогой на душе.

Ветер зеленый плодороден и светел. Здрав будь, сладок!..
К себе землю, колебли ее и жми! Семя принесет тяжелое и розовое. (181 f./303 f.)

Die substantielle Einerleiheit der Menschen und des Lebens wird durch Nebenordnung und Gleichheit der Eigenschaften unterstrichen:

(87) Дегтем мужики пахнут. Дегтярная в небе туча. Дышут лица пятна пятнами земляными.
Запахи земляные, извечные. Непереносные.
Не осилишь, не выпьешь!
Покинь деревянную нору, иди к травам.
Медведь из берлоги выехал. На мохнатой шерсти хвоя.
Ревет - скалы гнутся.
Сердце из берлоги вышло. Тело мягкое, теплое, поддающееся - прижми. Земля оно, пашня. (182 f./304)

Auch der Pope Isidor, der vorher mit Kalistrat Efimyč im Zweifel war, ob man beten soll und zu wem, kommt jetzt mit seinem Gebet zurecht. Die folgende pantheistische Beschwörung dürfte sein

Beitrag zur Feier der weltlichen Wiedergeburt sein:

(88) Лилово-зеленые травы рождаются. Крести их плугом! Блекло-золотистый ветер мечется - крови его севом!
Рождение твое празднуем, земля, рождение! (183/305)

Diese sprachliche 'Verweltlichung' gipfelt schließlich im darauffolgenden Kapitel (dem vorletzten des Textes), wo vieles früher Angebetetes wiederkehrt, aber jetzt nicht mehr als Erflehtes, sondern als Erreichtes. Diese Rede wendet sich nicht eigentlich a n die Natur, sie will vielmehr selbst eine Sprache der Natur sein. Beliebige Wesen werden mit dem Subjekt gleichgesetzt, die Welt ist sein Körper:

(89) Вот горсть земли моей - цветет! И зрачки мои - комья земные, в травах!
Шагом легким, звериным обойду я землю и возвращусь туда, - откуда пришел.
Ветер я, пыль золотая, гам зеленый горный!
Верьте!..
Харьюз-рыба мечет икру, несется сердцем изгибаясь против струи. И усталую родительницу уносит струя, в озера, обратно...
А в затонах песчано-клыкастый медведь, гребет ее лапой на берег...
Когти мои, сколько рыб выкинули на берег?
Медведь обнимал меня за плечи, помогал.
Когти мои - кедры!
Рыбы мои - облака!
А любовь моя, любовь спелая - люди, ясноголосые лебеди!
Так горсть земли! Цвети! Оттого, что зрачки твои - комья земли, опутанные травами. (184/305)

In ihren Ausführungen über *Cvetnye vetra* glaubt sich E. Krasnoščekova imstande, die Zugehörigkeit der oben zitierten Segmente zum 'Autor'/'Erzähler' bzw. zu Kalistrat Efimyč entscheiden zu können (wie sie auch von den "Masken" des Erzählers spricht). Die Stücke werden als "innere Monologe" Kalistrats bzw. "lyrische Digressionen des Autors" bezeichnet (*liričeskie otstuplenija avtora*, op. cit. 57). Von F. Snyder werden sie entsprechend "lyrical asides" genannt (op. cit. 190) oder "thematically and stylistically linked stanzas of the narrator's eulogy to, and identification with, nature" (195). Snyder schreibt sie gänzlich dem Erzähler oder dem "Dichter" zu,

spricht nur von einer "Parallele" zu Kalistrat Efimyč, so z.B. in unserem letzten Beispiel oben: "This image of the poet's movement parallels that of Kalistrat Efimyč and his ultimate return to the soil" (196).

Ich finde diese Auffassungen zu konservativ: sie reduzieren das Neuartige am Werk auf bereits Bekanntes und verkennen so das eigentliche 'Wollen' der Präsentation. Die Schwierigkeiten bei dieser konservativen 'Buchführung' (auf das Konto des Autors oder aber der Person) ergibt sich auch deutlich aus einer Formulierung Krasnoščekovas:

> А в конце повести текст оказывается настолько лирически насыщенным, что взволнованное восклицание выглядит *частью самого повествования* и может быть приписано любому герою повести, а вернее - всем: [...]
> Но эти выкрики не отрицают развернутых лирических отступлений, исходящих уже прямо от автора. (57, Hervorhebung von mir, P.A.J.)

Ich stimme der ersten Aussage ganz zu, dem darauffolgenden Postulat aber nicht. Denn in den oben zitierten Passagen gipfelt nach meiner Auffassung eben die im Ganzen erstrebte D i f f u s i o n v o n A u t o r, E r z ä h l e r, P e r s o n u n d d e r W e l t. Indem der Text als Präsentation die organische Allhaftigkeit namhaft machen, in den Wörtern mit ihr eins werden will (*"Slova vy slova"*), ent-grenzt sich die persönliche Subjektivität und löst sie sich in einer kategorial andersartigen Subjektivität auf. Organische Einheit heißt Einerleiheit des Wesenhaften. In der diffusen weltlichen Subjektivität haben die vorher persönlichen Instanzen weder ihr relationales 'Der-Welt-Gegenübergestelltsein' (ihren 'Personen-Charakter') noch ihre hierarchische Rangordnung inne. Sie sind nicht mehr intakt, wollten eben nicht mehr intakt sein. Sie wollten aus der Geschichte, aus ihrer historischen Schale, in das Leben hinaus.

*

SCHLUSSBEMERKUNG

Die oben skizzierte Auffassung von *Cvetnye vetra* basiert auf der

Unterscheidung zwischen der P r ä s e n t a t i o n und der G e s c h i c h t e und weiter auf meiner Ansicht, es handele sich hier um eine Präsentation des G e s c h e h e n s und nicht um eine der Erzählung (oder der Geschichte). Diese Ansicht bedarf einer Erläuterung, um so mehr als sie von bestehenden Auffassungen abweicht. Ich habe mehrmals betont, daß eine Mehrheit der Segmente in *Cvetnye vetra* Momente der Geschichte enthält. Dieser Tatbestand hat E. Krasnoščekova zu folgender Formulierung veranlaßt:

> От распада одной семьи к созданию другой движется сюжет этой повести. [...] Вс. Иванов последовательно развертывает сюжетные линии всех членов семьи - они так или иначе разрешаются к финалу [...] (53)

So konnte man schreiben, solange man auf die Opposition *fabula* vs. *sjužet* angewiesen war. Jetzt aber erlaubt uns die von Wolf Schmid vorgeschlagene Differenzierung der narrativen Ebenen einzusehen, daß es um Linien der Geschichte geht und nicht um solche der Erzählung oder deren Präsentation. Und hier, in dieser Scheidung der Präsentation von der Handlung, oder, genauer, in der Vernachlässigung der Geschichte von Seiten der Präsentation spielt die konkrete sprachliche Ausformung der Segmente eine entscheidende Rolle.

Alles für die Geschichte und ihre Vermittlung Grundlegende, wie inhaltliche Verknüpfung und hierarchisierende, kausaltemporale Einordnung, wird von der sprachlichen Form der Segmente nicht berücksichtigt; die sprachlichen Faktoren, die das leisten sollten, wie z.B. anaphorische Pronominalisierung, Relativa und Korrelativa, subordinierende Konjunktionen und Partikel (*tak-kak*, *potomu čto*, *poètomu* etc.) kommen in diesem Text äußerst selten oder gar nicht vor. Anstelle davon tritt in der sprachlichen Ausformung die Gleichstellung und Nebenordnung, die wir an Beispielen oben bereits beobachtet haben, sehr deutlich zutage. Trotz der lexikalisch exotischen Mannigfaltigkeit wirken die Segmente in *Cvetnye vetra* recht monoton. Es gibt ein Satzmuster, das den Gesamteindruck stark dominiert. Diesen Satztyp kennzeichnen ein schwerer Auftakt, Inversion von

Subjekt und Prädikat, wobei das Subjekt oft weit hinten steht, und fallende Intonation. Vorrangig sind komplexe und verzweigte Attribute; formal gehören sie oft zum Verb (Adverbialpartizipien sind erstaunlich häufig), von der Sache her aber beziehen sie das Subjekt in die Beschreibung mit hinein. Generell werden semantisch und syntaktisch zusammengehörende Komponenten gern zerrissen und nach wortlautlichen Kriterien umgestellt, und dies in einem Grad, der das unmittelbare Verständnis sehr beeinträchtigt:

(90) Пересекая дорогу из тальников выходили на мостик и шли в горы арбы киргиз. (37/206)

(91) Косогором в блекло-малахитовых порослях, по откосам в котловину дребезжа катились, как камни, синие глыбы телег. (121/263)

(92) Впиваясь в мясо толпы телом лошадей, сливались и проглатывали они поле. (146/Ø)

(93) Лиловато блеснув шкуркой шмыгнула через сапог ящерица. (46/213)

(94) Прутья плетневые отламывая грудью, билась Агриппина. (136/273)

(95) Не слушалось его, мягко раздвигая грудь, радостно неслось, плыло, таяло, следом за мужиками, широкое как телега сердце: [...] (103/251)

(Siehe auch oben die Beispiele [5], [6], [18], [35], [43], [44], [50], [61].)

Dieser Satztyp nimmt sozusagen keine Rücksicht auf die G e s c h i c h t e. Nicht deren übergreifender Zusammenhang, sondern die Einheit des Satzes als beschwörende Namensgebung wird ausgedrückt. Die logisch-semantische Differenzierung, die eine traditionelle Syntax leistet, wird hier gesperrt, obstruiert und eine neue Einheit des Satzes mittels anschwellender wortlautlicher Ausprägung gebildet. Die Sätze unter sich wirken wie gleichgestellte Nominativa. Es ist äußerst schwierig, eine kommunikative Struktur wahrzunehmen - die Thema-Rhema-Gliederung ist verschleiert, und der einzelne Satz enthält nur wenige oder gar keine Direktiven für den nächsten, legt ihm keine voraussichtlichen Aufgaben auf. Mit anderen Worten, die Funktion der Segmente erweist sich als eine doppelte: sie 'kolportieren'

Momente der Geschichte, diese aber werden von den Segmenten nicht geformt; die Ausformung der Sätze formt etwas anderes - das, was in der überaus reichen Prosodie 'darüber hinaus', über den Stoff hinaus angesprochen wird. Die Sprachform ignoriert den Zusammenhang der Geschichte, zerlegt ihn in nebengeordnete Stücke, die sich mittels der Form einem größeren weltlichen Vorgang verschreiben.

Diese doppelte Aufgabe, die Ivanov seiner Sprache stellt - 'anthropozentrische' Geschichte zu kolportieren und gleichzeitig 'weltliches' Geschehen namhaft zu machen, d.h. ineins, in ein und demselben Satz fiktionale Repräsentation und wortkünstlerische Präsentation zu leisten - das ist meines Erachtens der Hauptgrund dafür, daß seine Prosa so massiv und unwegsam wurde. Dieselbe Doppelheit verbietet, *Cvetnye vetra* als einen 'weltlichen' Text schlechthin zu bezeichnen. Das Werk ist, wie anfänglich festgestellt wurde, g e m i s c h t. Es läßt das 'Historische' mit dem 'Mythischen', das 'Anthropozentrische' mit dem 'Weltlichen' im einzelnen Satz wetteifern.

A N M E R K U N G E N

[1] V.V. Ivanov, Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka, in: Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve, L. 1974:60.

[2] Aage A. Hansen-Löve, Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne, in: W. Schmid/W.-D. Stempel (Hgg.), Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wien 1983 (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11), 298 ff. Außer den drei von mir ausgewählten Gegensatzpaaren werden in dieser ausgezeichneten interdisziplinaren Diskussion unserer 'Grundopposition' noch eine ganze Reihe anderer Bestimmungen erörtert.

[3] In einem Vortrag über Roman Jakobson und Nikolaj Trubeckoj als wissenschaftliche Vertreter der polaren 'Mentalitäten', gehalten in Stockholm im Mai 1986.

[4] Die Bezeichnung ist mir bei E. Meletinskij begegnet, in seiner Poëtika mifa, M. 1976:278,281.

[5] Peter Alberg Jensen, Typological Remarks on Remizov's Prose, in: G.N. Slobin (Hg.), Aleksej Remizov. Approaches to a Protean

Writer, Columbus, Ohio, 1987 (= UCLA Slavic Studies. 16), 282 f.

[6] Folglich bliebe auch zu fragen, in welchem Sinne und gegebenenfalls auf welcher Ebene der nicht-relationale Texttypus 'zentriert' wäre.

[7] Michail Bachtin, Avtor i geroj v ėstetičeskoj dejatel'nosti, in: ders., Ėstetika slovesnogo tvorčestva, M. 1979:176 f.

[8] Die parenthetischen Seitenangaben im folgenden beziehen sich auf: José Ortega y Gasset, Über den Blickpunkt in der Kunst [Original: Sobre el punto de vista en las artes], in: ders., Gesammelte Werke, Band III, Stuttgart 1956:307-325.

[9] Hier, in der Aufhebung der Relation zwischen Subjekt und Objekt wurzelt das, was Ortega y Gasset im Titel eines anderen klassischen Essays dieser Jahre als "Entmenschlichung der Kunst" bezeichnete (La Deshumanización del Arte, 1925). Vergleiche dazu auch Dm. Tschižewskij: "Wir sprechen von dem 'Platz' des Menschen in einem gewissen U m k r e i s. Das heißt aber, daß der Geist uns jeweils in der G e g e n ü b e r s t e l l u n g des Menschen (oder der Menschengruppe) zu e t w a s 'a n d e r e m' erscheint; der Geist erhält erst in dieser Gegenüberstellung eine gewisse Prägung" (Das heilige Rußland. Russische Geistesgeschichte I, Hamburg 1959:7).

[10] Die Elimination der Relation zwischen Subjekt und Objekt wie zwischen Wort und Sache ist oftmals erläutert worden. Sehr schön drückt es Marina Cvetaeva über die Dichtung Pasternaks aus: "Между Пастернаком и предметом - ничего, оттого его дождь - слишком б л и з о к, больше бьет нас, чем тот из тучи, к которому мы привыкли. Мы дождя со страницы не ждали, мы ждали стихов о дожде." (Ėpos i lirika sovremennoj Rossii, in: dies., Izbrannaja proza v dvuch tomach, t. II, N.Y. 1979:18.)

[11] Peter Alberg Jensen, The Thing as such: Boris Pil'njak's "Ornamentalism", in: Russian Literature XVI (1984):81-100.

[12] Ich ziehe die Bezeichnung "Inbegriff" dem auch möglichen "Sinnbild" vor, erstens weil "Sinnbild" nach seinem langen Leben in der Kunstgeschichte schwierig abzugrenzen ist und zweitens weil 'In-begriff' die Einverleibung des Begrifflichen so direkt und dynamisch ausdrückt.

[13] Siehe den oben (in Anmerkung 11) angeführten Aufsatz: The Thing as such und weiter auch: Chronicle and Myth in Pil'njak, in: N.Å. Nilsson (Hg.), Studies in 20th Century Russian Prose, Stockholm 1982 (= Stockholm Studies in Russian Literature 14): 108-29.

[14] Siehe die Besprechung eines Beispiels aus *Cvetnye vetra* in Hongor Oulanoff, The Serapion Brothers, The Hague/Paris 1966: 67-71, und Friederike Snyders ausgezeichneten Aufsatz: Vsevolod Ivanov's *Colored Winds*: A Lyrical Novel, in: Slavic and East European Journal, Vol. 26, No. 2 (1982):187-201. Eine gute russische Behandlung des Werkes ist E.A. Krasnoščekova, Chudožestvennyj mir Vsevoloda Ivanova, M. 1980:52-65.

[15] Die im folgenden verwendeten Begriffe "Geschichte", "Geschehen" und "Präsentation" nach: Wolf Schmid, Die narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung", in: Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 9:83-110.

[16] *Cvetnye vetra* enthält auch eine wichtige Parallel-Linie zur Geschichte der Dorfbewohner, nämlich die Geschichte der roten Aufrührer, die in der Gegend auftauchen und unter der Leitung des Bolscheviken Nikitin die Weißen besiegen. Ich werde hier auf diese Linie nicht näher eingehen.

[17] Ich habe zwei Ausgaben von *Cvetnye vetra* benutzt, die Erstausgabe: Vsev. Ivanov, Cvetnye vetra. Povest', Peterburg, "Epocha", 1922, 185 S. und: Vsevolod Ivanov, Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, t. 1, M. 1973: 186-306; letztere ist ein Neudruck einer zweimal von Ivanov redigierten Spätfassung des Textes. Im folgenden z i t i e r e ich die Originalausgabe, gebe aber die Seitenzahl (nach dem Schrägstrich) auch zur Spätausgabe.

[18] Wie unten hervorgehen wird, kann dazu noch die Identität des "Ich" nicht sicher festgestellt werden.

[19] Siehe Oulanoff, op. cit. 71.

Jan van der ENG (Amsterdam)

KOMPLIZIERUNG DER THEMATIK DURCH DEM MYTHOS

Babel's *Konarmija*

Mehrere Gelehrte in den Vereinigten Staaten sind der Ansicht, daß die Literatur die Funktion des Mythos übernommen hat: sie besteht in "providing a society with an imaginative vision of the human situation". Diese Worte sind einem Aufsatz Northrop Fryes entnommen (1967:35). Dabei handelt es sich nach ihm nicht so sehr um eine Situation, die der Mensch vorfindet, als vielmehr um die Gestaltung einer neuen Welt (1967:41). Wie im Mythos wird in der Literatur der chaotischen Komplexität des Alltagslebens Einhalt geboten. Fryes Verweisung auf z.B. die pastoralen Konventionen in der amerikanischen Kultur und Literatur unterstreicht dies (1967:35). Dasselbe trifft zu auf die Ansichten Bairds und Sisks, wie William Van O'Connor (1958) diese zitiert und kommentiert. O'Connor berichtet über die Aufmerksamkeit, die Baird dem "pursuit of innocence" der amerikanischen Schriftsteller widmet. Er resümiert in diesem Zusammenhang den Aufsatz John Sisks *American Pastoral*. O'Connor belegt dabei eigene Beobachtungen mit einem kennzeichnenden Zitat aus diesem Aufsatz:

> The common characteristic of the literature he [d.i. Sisk - J. v.d.E.] examines is a desire to escape from complexity. He shows how frequently pastoral heroes turn up in our novels. Behind all this, he says, 'is the whole business of a young, hearty, clean-blooded, freedom-seeking, wilderness-encircled band finding a physical and spiritual vigor in its primitive environment and asserting itself boldly and successfully against an effeter, oversophisticated fatherland'. (1958:231)

Am besten hat vielleicht Schorer die gemeinsame Funktion des Mythos und der Literatur in Worte gefaßt, Worte, die O'Connor in seiner Erörterung ebenfalls zitiert und kommentiert (1958:228 f.). Laut Schorer beschwören der Mythos und darauf die Literatur die chaotischen und fragmentarischen Aspekte des Lebens und ordnen diese in eine geistige Perspektive ein, wodurch dem Dasein ein Sinn zugewiesen wird.

Wenn aber auch narrative Werke bisweilen bestimmte mythische Aspekte aufweisen und wenn auch durch diese Aspekte versucht wird, das dargestellte Leben verständlich und durchsichtig zu machen und gewissermaßen das Chaos der Erscheinungsformen zu reduzieren, so sind Mythos und Roman, Mythos und Literatur dennoch grundverschieden.

Für die archaischen Formen des Mythos und der damit verbundenen primitiven Gesellschaft ist tatsächlich kennzeichnend, was Bergson "la religion statique" nennt (1951:105 ff.) und was Lotman als "ein unbewegliches System, in dem immer dieselben Begebenheiten gemustert werden" charakterisiert (1979:163 . In einem solchen System ist alles ausgerichtet auf eine pragmatische Ordnung, die die Interessen des Kollektivs und des Individuums als eines Mitglieds dieser Gemeinschaft garantiert. In dieser Hinsicht ist der Standpunkt Malinovskijs repräsentativ. Meletinskij gibt dazu die folgende Zusammenfassung:

> Миф кодифицирует мысль, укрепляет определенные правила поведения и санкционирует обряды, рационализирует и оправдывает социальные установления. Малиновский оценивает миф со стороны его прагматической функции как инструмент разрешения критических проблем, относящихся к благополучию индивида и общества, и как орудие поддержания гармонии с экономическими и социальными факторами. Он указывает, что миф - это не просто рассказанная история или повествование, имеющее аллегорическое, символическое и тому подобные значения; миф переживается оборигенами в качестве своего рода устного "священного писания", как некая действительность, влияющая на судьбу мира и людей. (Meletinskij 1976:38)

Was die Literatur betrifft, so vergegenwärtigt sie schon in der Antike nicht mehr die primitiven kollektiven Muster der Gesellschaftsordnung, sondern die Anschauungsweisen individueller Dichter und Philosophen.

Rüssel (1944) nennt den "Todfeind eines jeden Mythos [...] den Individualismus". Und dieser Individualismus hat schon rund 500 vor Christo die klassische Literatur des Altertums geprägt. Rüssel sagt darüber:

> Nicht mehr die objektive Welt des Mythos, sondern das subjektive Empfinden des Dichters, seine Leidenschaften, [...] sein neues Lebensgefühl war schon damals hundert Jahre vor Euripides in den Mittelpunkt der Poesie getreten [...] diesen in der Lyrik entdeckten Individualismus haben die Griechen nie wieder aufgegeben. (1944:74)

Einen ähnlichen Vorgang sieht Rüssel im philosophischen Denken. Er behauptet, daß schon zur Zeit der Vorsokratiker die Alleinherrschaft des Mythos gebrochen gewesen sei. Er zitiert in diesem Zusammenhang Wilhelm Dilthey: "Dieselbe Tatsache konnte nicht mehr zugleich mythisch vorgestellt und gedankenmäßig erklärt werden". Und er fügt hinzu: "Ein Mythos ist auf die Dauer nicht mehr haltbar, wenn auch nur e i n Philosoph unabhängig und frei über das Wesen der Welt seine eigene Vernunft befragt" (Rüssel 1944:75).

Bergson hat die Funktion der sogenannten statischen oder natürlichen Religion - die er dem Mythos gleichsetzt - als primär anti-intellektuell bezeichnet: "C'est une réaction défensive de la nature contre ce qu'il pourrait y avoir de déprimant pour l'individu, et de dissolvant pour la société, dans l'exercise de l'intelligence" (1951:217).

Mythos versus Logos, Mythos "as against dialectical discourse" (Wellek 1954:195) ist eine geläufige Opposition. Man kann sich hier vielleicht auch der Begriffe Bachtins und Lotmans bedienen, um diese Opposition zu beschreiben. Lotman unterscheidet das monologische System des Mythos vom dialogischen System der Literatur, insbesondere des Romans (1979:178-179). Bachtin verwendet die Ausdrücke *polyphonisch* und *homophonisch* (1929: 9 f., 95 f.). Er beschränkt das polyphonische System auf die Romane Dostoevskijs; die Romane Tolstojs kennzeichnet er als homophonische Strukturen. Man könnte dagegen einwenden, daß z.B. auch im Roman *Anna Karenina* mindestens zwei Lebenshaltungen gegeneinander ausgespielt werden: die christliche und die von

Schopenhauer inspirierte (vgl. van der Eng 1984:121; Ėjchenbaum 1960:190-204).

Tatsächlich scheint mir der Roman immer polyphonisch oder dialogisch eingestellt, auch wenn er zum Realismus oder Naturalismus gerechnet wird: die dramatischen Forderungen der Darstellung machen das unumgänglich. Auch poetische, nicht-narrative Formen sind übrigens oft dialogisch veranlagt: die vermeintlich homophone Stimme des Dichters nimmt ja meistens nicht nur auf andere poetische Äußerungen, sondern auch auf philosophische, religiöse, politische und andere Ansichten Bezug.

Die Wirkung der Literatur in einer totalitären Gesellschaft ist hier aufschlußreich. Sie erfüllt dort auf prägnanteste Weise ihre dialogische Funktion. Diese Prägnanz zeigt sich im negativen Sinne in den harten Maßnahmen gegen Schriftsteller und Dichter, die gemäß ihrer Aufgabe versucht haben, eine Suggestion der Wirklichkeit in ihrer Totalität zu verwirklichen, d.h. eine Wirklichkeit voller Widersprüche und Anomalien, dabei nicht selten paradoxal in ihrem Gemütswert und in ihrer Verstandeskraft sowie in mehreren Hinsichten sinnlich erschütternd suggestiv. Im positiven Sinne zeigt sich die Prägnanz im fast verhängnisvollen Trieb vieler Dichter und Schriftsteller, allen Zwangsmaßnahmen zum Trotz ihre Aufgabe durchzusetzen. Die Literatur beansprucht in ihren hervorragenden Erzeugnissen ja immer eine allumfassende Darstellung, die in vergleichbaren Annäherungen an das Dasein - Philosophie, Religion usw. - nicht realisierbar ist. Ich möchte hier anführen, was ich darüber vor einigen Jahren geschrieben habe:

"Die Auffassung der Wirklichkeit, ihre Modellierung im literarischen Werk, bildet kein geschlossenes und ausgearbeitetes System. Die Ausschnitte aus der Masse der Gegebenheiten gehen Widersprüchen, Paradoxien usw. nicht aus dem Wege und sind nicht auf eine Auseinandersetzung eingestellt, die primär psychologisch, soziologisch oder religiös usw. relevant ist. Es handelt sich vielmehr um mehrere Systeme philosophischer, religiöser, psychologischer u.a. Art, die aber nur sehr fragmentarisch angedeutet werden. Überdies kann man oft ein Spannungsverhältnis be-

obachten, eine paradoxe und widersprüchliche Beziehung zwischen den hervorgehobenen Bruchstücken dieser Systeme. Es hat sogar den Anschein, als ob die Fragmente selektiert und kombiniert werden, um eine Kollision hervorzurufen: was soziologisch vernünftig erscheint, kann psychologisch nachteilig sein, was religiös als positiv bewertet wird, kann soziologisch als schädlich, psychologisch als ein krankhaftes Symptom angemerkt werden. Auf dieser Kollision beruht eben der Eindruck, daß die Literatur zwar nur fragmentarisch an psychologische, philosophische und andere Systeme anschließt, dabei aber eine sehr wesentliche Problematik in den Vordergrund rückt, die diese Systeme in Frage stellt" (van der Eng 1984:115).

Die Kollision der Ansichten hat eine Katharsis-Funktion, eine erlösende Wirkung: sie befreit von mehr oder weniger starren Denkformen und untergräbt die anscheinend unwandelbaren gesellschaftlichen Strukturen. Demgemäß scheint die Literatur in offenbarem Widerspruch mit dem Mythos zu stehen, den man, wie gesagt, mit einem monologischen System gleichsetzen kann. Das bedeutet aber nicht, daß die Literatur keine mythischen Stoffe verwendete. Der Mythos wird in der Literatur zu einem Element, das weitere Komplizierung hervorruft, das die Handlung auf teilweise irrationalen Aktionen fußen läßt, das der Personendarstellung ebenso unberechenbare Aspekte verleiht usw. Die mythischen Elemente verschärfen die dramatischen Effekte der Dissonanz, vertiefen Widersprüche und Paradoxe, stoßen zusammen mit religiösen Ansichten, die nicht die diesseitige Ordnung des Kollektivs und dessen Glieder in den Mittelpunkt stellen, sondern alle Hoffnung auf eine andere Welt setzen. Als Beispiel kann hier Jurij Lotmans Abhandlung über das Verhalten der Helden in den Romanen Dostoevskijs *Der Spieler* und *Schuld und Sühne* dienen. Lotman sagt, daß für die Hauptperson im ersten Roman das Roulette auf einem System basiert, das sie zu entziffern beabsichtigt, um dadurch einen formidablen Gewinn einzuheimsen. Sein Verhältnis zum Roulette ist einerseits rein rational; er betrachtet aber andererseits den Gewinn als etwas Wunderbares, als ein Auferstehen, ein unmittelbares Ende seines früheren

Sünderlebens - sein Verhältnis zum Roulette ist dann mit mythischen Vorstellungen verbunden. Lotman zieht daraus eine Parallele zum Verhalten Raskol'nikovs, der davon überzeugt ist, daß am nächsten Tag seine Auferstehung vom Tode stattfinden werde und die Erlösung seiner Seele erreicht werden könne, und zwar durch die Hilfe Sonjas (vgl. Lotman 1979:179). Hier scheinen sich Ansichten aus der Religion und der Magie zu vermischen. Weiter gibt es manchmal in der Literatur mythische Elemente aus dem Bereich einer Kultur, die selbst schon längst alle Züge einer archaischen Gesellschaft abgelegt hat. So ist die Moderne nicht selten durchdrungen von mythologischen Aspekten des klassischen Altertums.

In Isaak Babel's *Konarmija* bildet z.B. die mythisch komplizierte Welt der Antike mehrmals den Hintergrund. Auch treffen wir dort mythische Elemente, die Transformationen archaisch-primitiver Ritualien sind. Jüdische und christliche Gebräuche stossen aufeinander und vermischen sich mit offenbar in der Folklore überlieferten Riten des Mythos. Der revolutionäre Kommunismus steht dem Chassidismus gegenüber als ein neuzeitlicher Mythos, der eine paradiesische Welt in Aussicht stellt.

Man kann hier Mircea Eliade zitieren, der eine Parallele zwischen dem Marxismus und jüdisch-christlichen messianischen Ansichten zieht; er unterscheidet dabei allerdings nicht zwischen diesseitig und jenseitig gerichteten Bestrebungen und Anschauungen, die entweder den Menschen und seine Erde oder Gott und sein Reich in den Mittelpunkt stellen: - ich bin der Ansicht, daß die religiöse Einstellung auf einen transzendenten Gott, der jede magische Lenkung übersteigt, dem mythischen Pragmatismus entgegengesetzt ist. Die Praxis zeigt jedoch, daß sich nicht selten religiöse und mythische Erscheinungsformen vermischen. Dabei kann die im Judaismus deutlich hervortretende Tendenz "der Vollkommenheit, eine irdische Stätte zu schaffen" (Buber 1949:17), ein komplizierender Faktor sein.

Gehen wir jetzt über zur Betrachtung einiger mythischer Elemente und ihrer Wirkung auf die Kollision der Ansichten im Zyklus *Konarmija* - der gelegentlich auch als eine Art Epos be-

zeichnet wird (Catteau 1973; Terras 1966:142 ff.).

In verschiedenen Erzählungen dieses Zyklus bzw. Epos begegnen wir Transformationen archaischer Initiationsriten: diese werden in einer mehrdeutigen oder sogar scherzhaften Perspektive dargeboten. Ein doppelsinniges Initiationsritual kennzeichnet laut Joe Andrew das Geschehen in *Moj pervyj gus'*. Es sagt über die Tötung der Gans:

> In psychological terms it acts as a kind of sexual initiation, the narrator loses his virginity. In religious terms, he is initiated into the secret rites and mysteries of life. In human terms, the outsider joins the group. (Andrew 1974:20)

Die Erzählung *Pan Apolek* setzt mit Metaphern ein, die möglichst nahe an die Ritualien der Initiation rücken: Tod und Wiedergeburt. Der Erzähler möchte die Revolution aufgeben und dem Künstler Apolek nachfolgen:

> Прелестная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино. В Новоград-Волынске, в наспех смятом городе, среди скрюченных развалин, судьба бросила мне под ноги укрытое от мира евангелие. Окруженный простодушным сиянием нимбов, я дал тогда обет следовать примеру пана Аполека. И сладость мечтательной злобы, горькое презрение к псам и свиньям человечества, огонь молчаливого и упоительного мщения - я принес их в жертву новому обету.

Das Ende der Erzählung macht die neue Existenz des Erzählers aber wieder rückgängig: sein Sehnen nach einem Leben à la Apolek erweist sich als unerfüllbar:

> По городу слонялась бездомная луна. И я шел с нею вместе, отогревая в себе неисполнимые мечты и нестройные песни.

Ein Gemälde des Künstlers hat den Erzähler von vornherein fasziniert. Er spricht von einem düsteren Einfall: Apolek hat religiöse, magische und andere Elemente auf eine sonderbare und sogar Anstoß erregende Weise kombiniert. Aus dem Munde des Propheten Johannes hängt eine winzige Schlange heraus. Dieses magische schamanistische Attribut, das die Fähigkeit zur Weissagung andeutet (vgl. Lotman 1979:171), steht jedoch in einem paradoxen Verhältnis zu Motiven des Schwindels und des Verrats: das Antlitz des Propheten hat die Züge des Kirchendieners Romual'd, von

dem in der Erzählung *Kostel v Novograde* gesagt wurde: "Пусть кроткое забвенье поглотит память о Ромуальде, предавшем нас без сожаления и расстрелянном мимоходом".

Die Erzählung enthält des weiteren im Hintergrund mythologische Elemente der Antike. Diese vermischen sich mit christlichen oder vermeintlich christlichen Aspekten. James Falen hat sich eingehend mit den apollinisch-dionysischen Hintergründen im Leben und Werk des Künstlers Apolek und mit den provokatorischen Aspekten in bezug auf das Christentum beschäftigt. Er sagt: "Babel has given an extended expression of Nietzsche's Apollo-Dionysus synthesis which he uses as a mocking contrast to the christian deity" (1974:193). Das Thema des Christentums wird dann aber komplexer in einer Erzählung Apoleks. Diese pseudoapokryphe Erzählung stellt - wie Falen sagt - den Heiland dem griechischen Erlöser-Gott gleich: "In taking pity upon the forsaken Deborah and becoming her lover, Jesus resembles the Dionysus who similarly consoled Ariadne after Theseus had abandoned her" (1974:186).

In der Erzählung *Zamost'e* treffen in jüdischen Kreisen übliche Riten folkloristischer Herkunft mit christlichem Zeremoniell zusammen. Es handelt sich um Gebräuche und Formeln nach dem Ableben eines Menschen: eine Münze wird auf die Augen gelegt, der Mund mit Stroh gesperrt. Angeblich werden dadurch böse Geister am Zugang zur Leiche gehindert. Vorher hat es christliches Zeremoniell gegeben. Diese Elemente werden in einem Traum des Erzählers vorgeführt; seine anbetungswürdige Geliebte glaubt, daß er gestorben sei, und vollzieht nacheinander christliche und jüdisch-folkloristische Zeremonien:

> - Иисусе, - сказала она, - прими душу усопшего раба твоего...
> Она укрепила два истертых пятака на моих веках и забила благовонным сеном отверстие рта.

Die christlichen und folkloristischen Motive werden kompliziert durch das vorangehende Verhalten dieser Frau und die Reaktionen des Erzählers; sie geben wiederum Anlaß zum Vergleich mit dem Initiationsritual. Die ganze Entfaltung der Erzählung scheint

dieses Schema auf eine zyklische Perspektive einzustellen: Tod - Eros - Auferstehung - Tod - Erwachen - Tod. Diese Suggestion kompliziert die lineare Abfolge einzelner Gegebenheiten.

Der Erzähler ist im Anfang wie gestorben: er schläft in einer Mulde wie in einem Grabe. Im Traum folgen darauf erschütternde seelische und körperliche Erlebnisse. Er ist wie auferstanden. Dann aber wird diese Auferstehung aufs neue abgelöst von Erlebnissen des Todes: Symptomen der Erstickung, den Ritualien des Totenkults. Endlich wacht er auf. Die Realität besteht in visuellen und auditiven Signalen eines Pogroms: Der Tod herrscht. Seine Herrschaft gelangt zum Ausdruck in den synästhetischen Metaphern: "И в тишине я услышал отдаленное дуновение стона. Дым потаенного убийства бродил вокруг нас".

Die thematische Essenz des Zyklus besteht meiner Meinung nach in der Opposition: messianischer Chassidismus vs. kommunistische Revolution. Chassidismus und Kommunismus konkurrieren als zwei Modellierungen des Daseins, die eine neue Welt bezwekken. Zwar sind die beiden Bewegungen grundsätzlich unterschieden: der Chassidismus hat eine transzendente Orientierung, sucht die Anwesenheit Gottes in allen Wesen und Dingen und hofft auf seine zentrale Stelle in der ersehnten kommenden Vollendung auf Erden. Die kommunistische Eschatologie ist durchaus diesseitig und anti-theistisch. Dennoch gibt es in der Darstellung Babel's gewisse Berührungspunkte, die einen partiellen Zusammenhang der beiden Bewegungen im Denken der Protagonisten mehr oder weniger ermöglicht haben.

Der Unterschied wird aber vor allem in den Worten Gedalis betont: der Terror auf dem Wege zum Endziel verträgt sich nicht mit der Freude am momentanen Dasein, das für den Chassiden schon göttliche Spuren enthält, die das Land der Verheißung ankündigen. Gedali sagt:

> Революция - скажем ей да, но разве субботе мы скажем нет? [...] Да, кричу я революции, да, кричу я ей, но она прячется от Гедали и высылает вперед только стрельбу [...] Вы стреляете потому, что вы - революция. А революция - это же удовольствие. И удовольствие не любит в доме сирот. Хорошие дела делает хороший человек. Революция - это хорошее дело

хороших людей. Но хорошие люди не убивают.

Am Ende der Erzählung spielt der Erzähler auf diesen unüberbrückbaren Gegensatz mit dem pointierenden Schlußsatz an:

> Заходит суббота. Гедали - основатель несбыточного Интернационала - ушел в синагогу молиться.

Diese Pointe markiert die Vermischung und die Kollision des Chassidismus und des Kommunismus, zweier Bewegungen, die auf eine harmonische Endsituation hinzielen, wobei der Humanismus der chassidischen Eschatologie dem grausamen Weg zur kommunistischen Utopie entgegengesetzt wird. Selbstverständlich ist der Ausdruck *osnovatel' nesbytočnogo Internacionala* primär ironisch gefärbt. Sekundär kommt in ihm aber die dialektische Themenentwicklung zur Geltung: humane Umgestaltung im Gegensatz zum gewaltsamen Umsturz. Dazu gehört der Kontrast zwischen dem Anfang und dem weiteren Verlauf der Erzählung. *Gedali* beginnt mit nostalgischen Erinnerungen an die Kindheit des Erzählers. Diese Erinnerungen beziehen sich auf die - zum Teil - magischen Ritualien am Vorabend des Sabbats:

> В субботние кануны меня томит густая печаль воспоминаний. Когда-то в эти вечера мой дед поглаживал желтой бородой томы Ибн-Эзра. Старуха в кружевной наколке ворожила узловатыми пальцами над субботней свечой и сладко рыдала.

Das hier erwähnte Ritual hat das Leben manches jüdischen Kindes geprägt. Das kann man lesen in Mark Zborowskis und Elizabeth Herzogs Buch *Life is with People. The Jewish Little Town of Eastern Europe:*

> The woman of the House lights the candles, praying as she does so "Blessed art Thou, oh Lord our God, king of the universe, who hast hallowed by His Commandments and commands us to kindle the Sabbath light!" She says the prayer in Hebrew, which she may or may not understand, for Hebrew is the language of religion. [...] Having lighted the candles she moves her arms over them in a gesture of embrace, drawing to her the holiness that rises from their flames. She draws the holiness to herself, but not for herself only, for she represents her household.
>
> In the glow of the flames and of their sanctity she covers her eyes with her hands, and now she says her own prayer, dictated by her heart. This prayer is not in the language of ritual but in Yiddish, her own vernacular.[...] Often she weeps as she prays and it would be hard to say

> to what extent the tears themselves are part of the ritual. For so many generations women have wept as they prayed over the Sabbath candle, tears of grief or of gratitude, of hope or fear, tears for themselves, for their families, for their people. Through the years little girls have seen their mothers standing rapt and the tears between their fingers shining in the candle light, seeming to be part of the prayer. (Zborowski/Herzog 1952:43)

Die Erzählung *Gedali* beginnt - wie gesagt - mit vergleichbaren Bildern aus der Kindheit des Erzählers. Vor dem Hintergrund dieser Darstellung des intimen jüdischen Familienlebens gewinnt der scheinbar ironische Schluß neue Nuancen. Auch verblassen die Klischees der Bravour, mit denen der Erzähler im vorangehenden zentralen Teil seiner Erzählung die Internationale verteidigt. Nachdem Gedali ihm vorgeworfen hat, daß im Namen der Internationale sinnlos gemordet und geplündert werde, erwidert der Erzähler:

> Его [d.i. die Internationale - J. v.d.E.] кушают с порохом [...] и приправляют лучшей кровью.

Es ist bezeichnend, daß gleich nach diesen Worten - kurz vor dem pointierenden Schluß - die nostalgischen Motive aufs neue die Oberhand gewinnen:

> И вот она взошла на свое кресло из синей тьмы, юная суббота.
> - Гедали, - говорю я, - сегодня пятница, и уже настал вечер. Где можно достать еврейский коржик, еврейский стакан чаю и немножко этого отставного Бога в стакане чаю?

Mit den letzten Worten dieses Passus macht der Erzähler eine ironische Anspielung auf den chassidischen Glauben, daß der Mensch Funken des Göttlichen überall in der Schöpfung entdecken kann, auch in den profansten Dingen (Buber 1949:19; 1978:13).

Dieser Glaube bezieht sich gewissermaßen auf die Lehre der Kabbala, obgleich der Chassidismus, im Gegensatz zur Kabbala, die Trennung zwischen dem Profanen und dem Heiligen und die daraus hervorgehende Askese ablehnt. Gleichwohl gibt es einen Anhaltspunkt in der kabbalistischen Auffassung, daß bei der Schöpfung etwas fehlgegangen und folglich das Heilige im Pro-

fanen verschlossen ist. Es ist die Aufgabe des Menschen, das Heilige in der Schöpfung aufzudecken. Der Chassidismus will aber nicht, daß der Mensch zu diesem Zwecke den sinnlichen Freuden abschwört und den tragischen Umständen des Lebens, wo es möglich ist, aus dem Wege geht - der Mensch soll im Gegenteil das alles hinnehmen und als energische Triebfeder verwenden im Dienst seiner Aufgabe, sich dem Heiligen zu nähern. Er soll immer versuchen, an der Freude des Daseins teilzuhaben, wie schwer die Zeiten auch sind. Durch die Ausrichtung auf das Heilige kann ja jeder Mensch jeden Augenblick, auch wenn er den schlimmsten Umständen anheimgefallen ist, erlöst werden (Buber 1978:267 ff.; Fuks/Hoffman u.a. 1982:26).

Diese Idee und somit die Synthese zwischen dem Profanen und dem Heiligen und die entsprechende Ablehnung jedes Asketismus bilden wohl den Hintergrund der Freude am Leben, die dem Chassidismus, den verhängnisvollsten Ereignissen zum Trotz, eigen ist. Es ist kennzeichnend für den Erzähler, daß er sein Verständnis für den chassidischen Glauben und die damit verbundene Lebenssphäre verrät und zugleich Distanz zu ihnen zu halten versucht.

Einem ähnlichen Verhalten gegenüber der chassidischen Lebensbejahung begegnen wir in der Erzählung *Rabbi*. Während draußen der Krieg wütet, herrscht im Hause des Rabbi Freude:

> Рабби благословил пищу, и мы сели за трапезу. [...]
> Пустыня войны зевала за окном.

Im Zentrum steht der Rabbi oder - wie man ihn in chassidischen Kreisen bezeichnet - der "Tsaddik", der Rechtschaffene, der das Volk unterrichtet, der körperliche und seelische Hilfe leistet, besonders in Zeiten des Elends, der zum Widerstand gegen die destruktiven Kräfte der Verzweiflung und zur Beteiligung am Glücksempfinden, an der Freude Gottes, ungeachtet der Schläge des Schicksals, anregt (Buber 1949:21 ff.).

Diese Unterrichtungen und Anregungen finden statt durch Fragen des Tsaddik und durch seine Kommentare auf die Antworten des "Diszipels", im gegebenen Falle des Erzählers. Der Rabbi wendet sich dreimal an den Erzähler mit Fragen, die das Ein-

gangswort *Evrej* enthalten: "Откуда приехал еврей? Чем занимается еврей? Чего ищет еврей?" Diese Fragen vermitteln den Eindruck einer Initiationszeremonie. Die Antworten des Erzählers sind dabei derart, daß er Rabbi Motalè anscheinend alle Möglichkeiten zur Unterrichtung bietet: die wesentlichen Aspekte der chassidischen Lehre werden vom Tsaddik erörtert. So vermittelt er scheinbar in gegenseitigem Einvernehmen ein metaphorisches Bild von der Essenz des Chassidismus. Er äußert sich - nachdem er den Erzähler als Übersetzer des jüdischen *Till Eulenspiegel*, des *Herschele* gelobt hat - folgenderweise:

> - Великий труд, - прошептал рабби и сомкнул веки. - Шакал стонет, когда он голоден, у каждого глупца хватает глупости для уныния, и только мудрец раздирает смехом завесу бытия...

Andere Kommentare des Rabbi unterstreichen auch seine Geringschätzung des Leidens. Er scheint dem Leiden sogar einen gewissen Wert beizumessen, insofern es ein gesteigertes Bewußtsein vom Wesentlichen, vom Heiligen vermittelt. Seine Kennzeichnung der Stadt Odessa - des Geburtsortes des Erzählers - ist in diesem Sinne aufschlußreich:

> - Благочестный город , [...] звезда нашего изгнания, невольный колодезь наших бедствий!...

Freude am momentanen Dasein und milder Sarkasmus färben seine Worte, als er dem Erzähler die erwünschte Fröhlichkeit gewährt:

> [...] пусть молодой человек займет место за столом , пусть он ест в этот субботний вечер вместе с остальными евреями, пусть он радуется тому, что он жив, а не мертв, пусть он хлопает в ладоши, когда его соседи танцуют, пусть он пьет вино, если ему дадут вина...

Zu dieser leichten Stellungnahme bildet die vorangehende Äußerung Gedalis ein düsteres Gegengewicht. Aber auch Gedali spricht dem Chassidismus unsterblichen Wert zu:

> Старик сказал:
> - В страстном здании хасидизма вышиблены окна и двери, но оно бессмертно, как душа матери... С вытекшими глазницами хасидизм все еще стоит на перекрестке ветров истории.

Wir könnten hier auf den chassidischen Grundsatz verweisen, nach

dem der Mensch das Unsinnige aushalten soll, um eben dadurch Erlösung zu erlangen.

Die Stellungnahme des Erzählers wird kompliziert durch sein Interesse an dissonierenden Momenten. Die fröhlichen Tischgäste im Hause des Rabbi charakterisiert er als *besnovatye, lžecy i rotozei,* und er widmet seine besondere Aufmerksamkeit dem ketzerischen Sohne des Rabbi. Man hat den jungen Mann offensichtlich unsanft gezwungen, der Sabbatfeier beizuwohnen:

> Вдруг я увидел юношу [...] с лицом Спинозы [...] Он курил и вздрагивал, как беглец, приведенный в тюрьму после погони.

Witzige Verstösse gegen den Chassidismus fesseln den Erzähler, so z.B. die verblümte Bitte um Geld, die der Possenreißer der Gesellschaft, namens Mordchê, an ihn richtet (vgl. Friedberg 1978:192 f.):

> – Мой дорогой и такой молодой человек, – забормотал Мордхе за моей спиной и дернул меня за пояс, – если бы на свете не было никого, кроме злых богачей и нищих бродяг, как жили бы тогда святые люди?
> Я дал старику денег и вышел на улицу.

Insbesondere bemüht sich der Erzähler, die Pointe in einer solchen Weise auszuarbeiten, daß sie einen scharfen Gegensatz zur vorhergehenden Darstellung des Chassidismus bildet. Die Pointe akzentuiert die Rolle des Erzählers im Bereich seiner Tätigkeit als Berichterstatter und Propagandist. Insbesondere gilt das für die Ausstattung des hell erleuchteten Zuges-der-Propaganda-und-der-Agitation. In expressiven Worten werden die Apparate der Rundfunkstation und der Druckerei hervorgehoben. Babel's Tagebuch enthält Eintragungen, die zeigen, wie sehr ihm die Kontrastwirkung der Pointe am Herzen lag (vgl. *Literaturnoe nasledstvo* Bd. 74). Er hatte offenbar die Absicht, dadurch erstens den Fortschritt des neuen technischen Zeitalters gegen den Obskurantismus des Chassidismus auszuspielen und zweitens das Gespräch des Erzählers mit dem Tsaddik als eine fast betrügerische Komödie zu entlarven. Wenn aber im Rahmen dieser Erzählung die Pointe den Abstand des Erzählers zum Chassidismus akzentuiert, so gewinnt seine Stellungnahme im Rahmen der *Reiterarmee* als

Ganzem eine andere Bedeutung, die dem widerspricht, was in *Gedali* und *Rabbi* gewissermaßen als seine Perspektive suggeriert wird: Geringschätzung, Distanz und sogar Ironie und Spott. Aus der ursprünglich als letzter Teil des Zyklus geplanten Erzählung *Syn Rabbi* muß man einen entgegengesetzten Schluß ziehen. Diese Erzählung beginnt mit einem Rückblick. Der Rückblick hat hier fast die Bedeutung, die Eberhard Lämmert mit ihm verbindet (1968:129). Der Erzähler erinnert sich an die Sabbatfeier im Hause des Rabbi. Es hat den Anschein, als handele es sich um ein wertvolles Erlebnis; das geht aus dem entzückten Ton hervor, in dem der Erzähler der vergangenen Feier gedenkt. Ebenso bemerkenswert wie überraschend ist der Umstand, daß der Erzähler von Vorgängen berichtet, von denen zuvor gar nicht die Rede war und die damals auch ganz unmöglich erschienen. Babel' verwendet hier das Verfahren der *paralipse* - um einen Terminus Gérard Genettes zu gebrauchen (1972:93). Es handelt sich um eine Rückwendung, die sich auf eine Periode bezieht, die anscheinend erschöpfend dargestellt wurde; bestimmte wichtige thematische Elemente werden durchaus auch wiederholt, z.B. Motive, die einen scharfen Gegensatz zur Feier bilden: "Пустыня войны зевала за окном". Völlig unerwartet werden dann aber nachträglich ganz neue Umstände und Ereignisse erwähnt. Zunächst ist es erstaunlich, daß der Erzähler sich jetzt an einen intimen Freund wendet, Vasilij, der nicht nur dem Leser völlig unbekannt ist, sondern sich als Mitglied der Tischgesellschaft bei der Sabbatmahlzeit auch schwer vorstellen läßt. Hat der Erzähler die Gäste nicht als *besnovatye, lžecy i rotozei* gekennzeichnet? Vasilij gehört offenbar nicht zu ihnen, wie die Anrede zeigt:

> Помнишь ли ты Житомир, Василий? Помнишь ли ты Тетерев, Василий, и ту ночь, когда суббота, юная суббота кралась вдоль заката... usw.

Das wichtigste der unerwarteten Begebenheiten besteht aber in dem Anteil, den der Sohn des Rabbi an den Ritualien der Feier hat:

> Потом раздвинулась завеса шкапа, и в похоронном блеске свечей мы увидели свитки Торы, завороченные в рубашки из пур-

> пурного бархата и голубого шелка, и повисшее над Торами безжизненное, покорное, прекрасное лицо Ильи, сына рабби, последнего принца в династии...

Offensichtlich hat der Rabbi seinen Sohn mit der Vorlesung aus dem Pentateuch beauftragt.

Diese Erzählung bildet auch in anderen Hinsichten einen Gegensatz zur Erzählung *Rabbi*. In *Rabbi* ist der Sohn als ein Abtrünniger dargestellt:

> Это сын рабби, Илья [...] проклятый сын, последний сын, непокорный сын.

In der vorletzten Erzählung (*Syn Rabbi*) ist es anders. Wenn der junge Mann tödlich verletzt in den Panzerzug hineingezogen wird, sieht man unter seinen Habseligkeiten neben Abbildungen Lenins und Flugschriften Trockijs auch Porträts des Gelehrten Majmonides, althebräische Verse, das Hohelied. Am Ende der Erzählung werden sogar die Philakterien erwähnt, die bekanntlich Auszüge aus dem Pentateuch enthalten. Es hat den Anschein, als ob diese Dinge eine Geisteshaltung bekundeten, die den Judaismus mit dem Marxismus-Leninismus verbindet: die Ideale des Messianismus und der Internationale scheinen sich hier miteinander zu vertragen. Politische und anthropologische Zeichen der Neuzeit, die - wie gesagt - nach Eliade und auch nach Christopher Frye das zeitgenössische mythische Denken vertreten -, treffen hier mit bedeutungsschweren Daten zusammen, die seit altersher die jüdische Gesellschaft inspiriert haben. Was diese letzten Werte anbelangt: nicht ohne Grund hat der Autor in seinen Erzählungen dem glückseligen Gehalt seiner Kindheitserlebnisse und dem Freudigkeitskultus des Chassidismus am prägnantesten Ausdruck verliehen. In bildhaften Darlegungen wird im Chassidismus - wie Buber behauptet - die mythische Essenz festgehalten. Das möchte ich interpretieren als ein Bekenntnis zum Glückspotential und zum positiven Sinn des heutigen Daseins, allen Schrecken und Paradoxien zum Trotz, - eine Ausrichtung alsdann auch auf die Verheißung einer vollkommenen irdischen Stätte, wo das in der Welt verweilende Göttliche oder Heilige gänzlich erlöst sein wird. Diese Interpretation kann weiter belegt werden mit Bubers Aus-

einandersetzung mit dem Unterschied zwischen dem Chassidismus und seiner Inspirationsquelle, der Kabbala.

Im Gegensatz zur Kabbala gibt es im Chassidismus - laut Buber - keinen Versuch zur Schematisierung des Irrationalen, zum gnostischen Durchschauen der Widersprüche: das Unsinnige soll nicht gedeutet, sondern ausgehalten werden; das Heilige soll nicht erklärt werden, sondern der Mensch soll sein ganzes Leben auf es ausrichten und Freude erleben an der Aufgabe, die Welt zu einer neuen Erde umzugestalten (Buber 1978:284). Dabei kann es, wie Buber sagt (1949:27,28), zu freudetrunkenen, ekstatischen Erlebnissen kommen. Die *Konarmija* enthält die Zeichen dieser Gesinnung, - was die angeführten Beispiele belegen sollten. Diese Zeichen beziehen sich nicht nur auf Gedali, auf Rabbi Braclavskij und seinen Sohn, sondern auch auf den Erzähler. Das Bewußtsein eines jahrhundertealten messianistischen Traums scheint auch auf seine Perspektive anwendbar zu sein: die Neubewertung des Sabbatabends im Hause des Rabbi und auch andere nostalgische Momente - wie die Erinnerungen am Anfang der Erzählung *Gedali* - sind dafür kennzeichnend. Auch die verdeckte Pointe der Erzählung *Syn Rabbi* ist in diesem Sinne aufschlußreich; der Erzähler akzentuiert sein Bündnis mit dem jungen Braclavskij folgendermaßen:

> И я - едва вмещающий в древнем теле бури моего воображения, - я принял последний вздох моего брата.

Diese Pointe stellt vielleicht den radikalsten Wendepunkt im Epos *Konarmija* dar. Sie bezeichnet das Empfinden der Tradition und suggeriert, daß diese Empfindung über den Chassidismus hinausgeht und weit in die Vergangenheit zurückreicht. Der Erzähler hat das anderswo angedeutet, in den ersten Sätzen der Erzählung *Kladbišče v kozine:*

> Кладбище в еврейском местечке. Ассирия и таинственное тление Востока на поросших бурьяном волынских полях.

Das bedeutet übrigens nicht, daß die dialogische Auseinandersetzung dem Monologismus gewichen wäre. Das Ende "lebt" sozusagen von den Schattierungen, Wendepunkten, Korrekturen, trügerischen

Darstellungen usw., in einzelnen vorhergehenden Erzählungen und im Zyklus als Ganzem. Überdies ist das dialogische System auch noch in der letzten Erzählung aufrechterhalten. Details im zweiten Absatz, die den feierlichen Sabbatabend in Erinnerung bringen, paraphrasieren und wiederholen bestimmte dissonierende Gegebenheiten, die schon in der Erzählung *Rabbi* erwähnt wurden. Als Beispiel möchte ich hier anführen:

> Смешной Гедали, основатель IV Интернационала, вел нас к рабби [...] Смешной Гедали раскачивал петушиные перышки своего цилиндра [...]

Das Ende dieses Absatzes vermittelt etwas Neues, das dennoch auf eine Dissonanz anspielt, von der in der vorangehenden Erzählung ebenfalls schon die Rede war:

> [...] старый шут Чернобыльских цадиков звякал медяшками в изодранном кармане...

Wenn diese Dissonanzen auch eine Komplizierung bewirken, so schonen sie doch die expressive Spitze der Erinnerung.

Der zweite Absatz ist von gemütvollen Worten eingeklammert: am Anfang des vorhergehenden und des nachfolgenden Absatzes wendet sich der Erzähler in bewegtem Ton an einen gewissen Vasilij; die Rührung dieser Anrede teilt sich nicht nur den farbigen Elementen der Landschaft mit, sondern auch den anscheinend scherzhaften Varietäten der Feier. Der einheitliche Ton der Aussage intrigiert durch die heterogenen Motive der Darstellung, auf die Bezug genommen wird. Hier könnte man eine Bemerkung Šklovskijs anführen: "Смысл приема Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит и о звездах и о триппере" (1924:154). De facto handelt es sich in unserm Beispiel aber um das Gefallen, das der Erzähler an den grotesken Elementen des Festabends findet. Diese funktionieren sogar gewissermaßen als Auftakt zum Höhepunkt, der Szene der Vorlesung.

Weitere komplizierende Effekte entstehen aus dem Kontrast zwischen dem Bild des Sohnes in der Erinnerung und seinem zerlumpten Aussehen, wenn er sterbend und fast nackt in den Panzerzug hineingezogen wird. Die Perspektive des verloren gegebenen

Krieges kommt weiterhin in erschütternden Bildern zur Darstellung, in Szenen der Verzweiflung, in die der Sohn getrieben worden ist. Das alles dient auch als Folie für die jahrhundertelange Eschatologie des Judentums, die zeitweilig durch die Alternative des Kommunismus ersetzt wird (vgl. Sicher 1982:536), dann aber im pointierenden Schluß wieder verdeckt zur Geltung kommt. Diese Pointe ist an sich ein Schwerpunkt; sie entspricht der Aufgabe, am Schluß einer Erzählung die thematische Essenz vorzubringen. Ihre zentrale Rolle wird noch durch den Umstand verstärkt, daß *Syn Rabbi* ursprünglich als letzte Erzählung des Zyklus, als das letzte Kapitel des Epos oder Romans *Konarmija* geplant war. Als solches nimmt es auf die Hauptthemen Bezug: auf den Krieg, die Revolution, den Chassidismus und im allgemeinen die judaistische Tradition. Diese Erzählung hat denn auch die stärkste "Irradiation" (Barthes 1966:24) und schattiert nachträglich die genannten Themen in vorhergehenden Erzählungen ab und modifiziert sie.

Dabei kann es auch scharfe Kontraste geben, die sowohl die Revolution als auch den Chassidismus betreffen. Wenn z.B. in der Erzählung *Berestečko* die jahrhundertelange Tradition der Chassiden einerseits als Obskurantismus, andererseits als von Pogromen heimgesuchtes Schicksal gekennzeichnet wird, dann sind die in *Syn Rabbi* angeführten Details einer messianischen Perspektive zusätzliche und kontrastierende Gegebenheiten. Die Revolution wird im Rahmen der obengenannten Erzählung *Berestečko* einerseits als eine neue Ära der kollektiven Macht, andererseits als eine aufrührerische, von längst vergangenen Aufständen sich in nichts unterscheidende Bewegung vorgestellt. Suggestiv sind hier die Anspielungen auf Chmel'nickij, die von den Roten vollzogene grausame Exekution eines Juden, die ethnographischen Eigentümlichkeiten der angsterregenden Lage der jüdischen Bevölkerung. Besonders suggestiv wirkt der pointierende Schluß. Diese Pointe hebt den Vortrag des "Voenkomdivs" als einen Versuch hervor, den ausgeplünderten Juden die Bedeutung der kommunistischen Internationale zu erklären. Im Licht der ursprünglich letzten Erzählung erweist sich seine utopische Projektion

immer mehr als ein schrecklicher Wahn. Dabei vertieft sich im Rahmen des ganzen Zyklus und insbesondere in bezug auf die im ursprünglichen Plan letzte Erzählung der Kontrast zwischen Revolution und Judaismus. Abschattungen dieser Art beziehen sich dann auch nicht nur auf *Berestečko*, sondern ebenso auf die schon genannten Erzählungen *Gedali*, *Rabbi*, *Kladbišče v Kozine*, und weiter auch *Ėskadronnyj Trunov*, *Zamost'e* usw.

L I T E R A T U R

ANDREW, Joseph
1974 Structure and Style in the Short Story: Babel's "My first Goose". - In: Occasional Papers 14:1-27 (University of Essex).

BABEL', Isaak
1965 Iz planov i nabroskov k "Konarmii". - In: Literaturnoe nasledstvo LXXIV:483-500.

BACHTIN, M.M.
1929 Problemy tvorčestva Dostoevskogo, L.

BARTHES, Roland
1966 Introduction à l'analyse structurale des récits. - In: Communications 8:1-27.

BERGSON, Henri
1951 Les deux sources de la morale et de la religion, Paris ¹1932.

BUBER, Martin
1949 Die Erzählungen der Chassidim, Zürich.
1978 Chassidische Boodschap, Katwijk [dt. Orig.: Schriften zum Chassidismus, 1966].

CATTEAU, Jacques
1973 L'épopée babélienne. - In: Communications de la délégation française. VIIe Congrès international des slavistes à Varsovie, Paris, 103-118.

ĖJCHENBAUM, Boris
1960 Lev Tolstoj. Semidesjatye gody, L.

ELIADE, Mircea
1985 Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen, Frankfurt a.M. [frz. Orig.: Le sacré et le profane, 1965].

ENG, Jan van der
1984 Ästhetische Dominante und Fiktionalisierung. Fiktionali-

sierung, Wahrheitsanspruch und Intensivierung der Information. Autor und Leser. - In: J.R. Döring-Smirnov/P. Rehder/ W. Schmid (Hgg.), Text. Symbol. Weltmodell. J. Holthusen zum 60. Geburtstag, München, 111-130.

FALEN, James E.
1974 Isaac Babel. Russian Master of the Short Story, Knoxville.

FRIEDBERG, Maurice
1978 Yiddish Folklore Motifs in Isaak Babel''s "Konarmija". - In: American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists, Zagreb und Ljubljana, Columbus, Ohio, 2:192-203.

FUKS, Marian/Zygmunt HOFFMAN u.a.
1982 Polish Jewry. History and Culture, Warsaw.

FRYE, Northrop
1967 Literature and Myth. - In: J. Thorpe(Hg.), Relations of Literary Study. Essays on Interdisciplinary Contributions, New York, 27-55.

GENETTE, Gérard
1972 Figures III, Paris

HERZOG siehe ZBOROWSKI

LÄMMERT, Eberhard
1968 Bauformen des Erzählens, Stuttgart ¹1955.

LOTMAN, Jurij M.
1979 The Origin of Plot in the Light of Typology. - In: Poetics Today I:1-2, 161-184 [russ. Orig. 1973].

MELETINSKIJ, E.M.
1976 Poètika mifa, M.

O'CONNOR, William Van
1958 Modern Literary Criticism. In: L. Leary(Hg.), Contemporary Literary Scholarship. A Critical Review, New York, 221-233.

RÜSSEL, H.W.
1944 Antike Welt und Christentum, Amsterdam/Antwerpen.

SICHER, Efraim
1982 The Road to a Red Cavalry: Myth and Mythology in the Works of Isaak Babel' of the 1920s. - In: Slavic and East European Review Vol. 60, No.4, 528-546.

ŠKLOVSKIJ, V.
1924 I. Babel' (Kritičeskij romans). - In: Lef. Žurnal levogo fronta iskusstv No.2(6), 152-155.

TERRAS, Victor
1966 Line and Color: The Structure of I. Babel's Short Stories in Red Cavalry. - In: Studies in Short Fiction III, 2, 141-156.

WELLEK, René / Austin WARREN
1954 Theory of Literature, London ¹1949.

ZBOROWSKI, Mark/Elizabeth HERZOG
1952 Life is with People. The Jewish Little Town of Eastern Europe, New York.

J. Joost van BAAK (Groningen)

ZUR LITERARISCHEN PHYSIOLOGIE DES MODERNEN MYTHISCHEN HELDEN

Am Beispiel der Kosaken in Babel's *Konarmija**

Inwiefern sind mythisches Denken (Mythopoesis) und mythologische Tradition (Thematik) als Gegebenheiten jedes literarischen Textes zu werten? Es gibt literarische Texte, in denen die Aufforderung zur mythologischen Interpretation völlig zu fehlen scheint oder nur fakultativ, potentiell ist. Es gibt literarische Texte, in denen mythologische Figuren als bloße Stoffentlehnungen, als Präfigurationen auftreten. Und es gibt literarische Texte, in denen Mythos, Remythisierung und mythopoetische Kreativität (also Neubildungen) markiert sind und sich auch in Komposition, Erzählvorgang, Motivation und Stil manifestieren können.

Obwohl Mythos und mythisches Denken zu den ältesten und fundamentalsten semiotischen Aktivitäten des Menschen gehören, sind sie also nicht in gleichem Maße und auf keinen Fall auf dieselbe Weise in den unterschiedlichen Perioden und Strömungen der Literatur wirksam (vgl. z.B. Meletinskij 1976:280). Und wenn man diese Frage typologisch betrachten möchte, müßte man also doch versuchen, die Unterschiede zwischen den Funktionen des Mythos im Klassizismus, in der Romantik, im Realismus, im Symbolismus und in der Moderne aufzudecken (vgl. Meletinskij 1976: 484).

Mythisierungen und mythopoetische Kreativität sind ohne Zweifel charakteristisch für die Moderne einschließlich der Avantgarde, aber es ist natürlich zu unterscheiden zwischen der Struktur, den Funktionen und dem Weltbild des ursprünglichen

archaischen Mythos einerseits und der Rolle des Mythos im modernen literarischen Weltbild und seiner Bedeutung für das individuelle Bewußtsein des modernen Lesers andererseits.

Als wiederkehrende Merkmale und Kriterien des mythopoetischen Denkens mit seinem primitiven Weltbild werden meist folgende angeführt (vgl. besonders Meletinskij 1976): Achrone, unhistorische oder zyklische Zeitbehandlung. Schwache, unverbindliche oder irrationale Kausalität. Zusammenhang und Motivation der Welt und ihrer Vorgänge beruhen weniger auf 'positivistischer' Logik als auf assoziativen Beziehungen symbolischer Art. Animistische Projektion und Personifikation der Natur und zugleich auch Materialisierung (Reifikation) von Affekten und mentalen Prozessen und Inhalten. Geringe psychologische Differenzierung und starke Ritualisierung. Nach Meletinskij hängt dies damit zusammen, daß das mythische Denken grundsätzlich metonymisch und konkret ist (Meletinskij 1976:166; vgl. auch Lotman & Uspenskij 1973). Es ist nur schwach hierarchisch organisiert und differenziert wenig zwischen Ursache und Wirkung, zwischen Sache und Eigenschaft, zwischen Attribut und Träger, zwischen Organ und Affekt, zwischen emotionellen Affekten - also Modalitäten - und Motorik/Kinetik. Das bedeutet auch, daß z. B. *stehen* und *sein* nicht differenziert zu sein brauchen, ebensowenig wie *gehen* und *wollen*. Es ist dann auch interessant zu fragen, wie sich in dieser Hinsicht die modernen mythischen Kosaken in der *Konarmija* als archaisierte Krieger mit ihren Attributen und als Aktanten der Revolution verhalten.

Man kann die anthropologische Rolle des Mythos bekanntlich verstehen als semiotische Strategie, die Welt als sinnvoll zu erklären, als Sieg über das Chaos. In diesem Sinne schafft der (typologisch) ursprüngliche Mythos eine prinzipiell und völlig zusammenhängende, innerlich motivierte und gerechtfertigte Welt. Das eben fehlt den avantgardistischen literarischen Welten mit ihrem grundsätzlich katastrophischen Weltbild und mit ihrer "Zerstörung gewohnter Motivierungen" (Schmid 1978). Diese modernen Texte sind auch nicht integral als mythisch zu be-

trachten. Durch Archaisierungsverfahren und (Re-)Mythisierung kann lokal und fragmentarisch die Illusion einer mythischen, das heißt grundsätzlich zusammenhängenden Welt entstehen.

Mythos und Mythisierung, Remythisierung, 'Neomythos' und auch 'Pseudomythos' als Beschwörung sind aber in der Moderne im weiteren Sinne verbreitet; man vergleiche z. B. Toporovs Arbeit über Remythisierung als 'Krisenverfahren' bei Dostoevskij (Toporov 1973; über Mythisierung und Archaisierung bei Babel' im allgemeinen vgl. auch Sicher 1982).

Die Avantgarde verbindet archaische Formen und Formeln mit modernen Themen und Verfahren zu einer, wie gesagt, katastrophischen literarischen Welt. Die Kohärenz zwischen den Elementen ist in einer derartigen Welt nicht selbstverständlich. Was die heterogenen Erscheinungen der modernen/avantgardistischen Literatur verbindet, ist auf jeden Fall Ironie, die sich vielfältig manifestieren kann, z. B. als Provokation, als Kritik und Skepsis oder in der Autoreflexivität von Texten, die sich selbst relativieren (oder sogar aufzuheben versuchen). In formaler Hinsicht äußert sich das Krisenbewußtsein auch in der oft beschriebenen Gattungskrise der Avantgarde.

Auch das Mythische als Bedeutungs- und Strukturelement wird in der Moderne und besonders in der Avantgarde vor allem formal markiert. Anders ausgedrückt: die Signifiant-Seite des literarischen Zeichens wird hervorgehoben. Die Einstellung auf die Form hat zur Folge, daß die Avantgarde sich auf Kompositions- und Gattungsfragen und auf das Sprachmaterial selbst konzentriert und auch diese Ebenen der Mythisierung oder Archaisierung unterwerfen kann. Am weitesten haben das natürlich die Futuristen getrieben, besonders Chlebnikov, bei dem die Sprache als solche bis in ihre materiellen Elemente autonom gemacht ('signifiants auf der Suche nach signifiés') und mythisiert wird: Morpheme und Sprachlaute benehmen sich etwa wie Kulturhelden und bekämpfen das primordiale Chaos der Geräusche.

Auch Babel's Kosaken werden als archaische, 'proto'- oder

'archetypische' Helden dargestellt, mit Hilfe von stark ritualistischen, formalen Mitteln, die in hohem Maße die oben erwähnten Funktionen des mythopoetischen Denkens realisieren. Es handelt sich um eine Konstellation von Mythemen und Verfahren, die innerhalb einer modernistischen, ironisierten Welt remythisierte Krieger darstellt und zugleich auch die mit ihnen assoziierte Weltanschauung reaktiviert.

Die Mytheme, die die Konarmija-Kosaken charakterisieren, sind zum Teil auf historisch identifizierbare Präfigurationen zurückzuführen; andererseits haben wir mit 'mythoiden' Neubildungen zu tun, die zwar typologisch als Mythisierungen funktionieren, aber zugleich auf lokalen stilistischen und linguistischen Mitteln des Konarmija-Textes zu beruhen scheinen. Außerdem wird die archaisierende Rolle zu betrachten sein, welche dabei die unterschiedlichen Texttypen und Gattungen spielen. Es geht um folkloristische und traditionell mundartliche Gattungen (einschließlich des *skaz*) oder um formale Anspielungen auf solche Gattungen mit ihren ausgeprägten rituellen Merkmalen, rhetorischen Figuren und implizierten, gewissermaßen 'vorgegebenen' Haltungen. Selbstverständlich zeigt sich in eben diesem stilistischen Bereich Babel's subtile ironische Meisterschaft in höchstem Maße.

In der Literatur über die *Konarmija* wird oft auf historische mythische Hintergründe und Präfigurationen hingewiesen, und natürlich nicht nur mit Bezug auf die Kosaken (vgl. u. a. Deutsch [i. Dr.], Sicher 1982). Diese Hinweise betreffen die mythologischen Bezirke der slavischen Kulturen, besonders die ukrainische, russische und auch polnische Geschichte und Literatur (besonders das 17. Jahrhundert, Bogdan Chmel'nickij, den Feudalismus und Zarismus, die polnischen Könige usw.; literarisch natürlich Ševčenko (z. B. *Hajdamaky*; vgl. Grabowicz 1981, 1982, 1983, und Deutsch), Ryleev (*Vojnarovskij*), Gnedič, F. N. Glinka, Gogol' (vor allem *Taras Bul'ba*) und auch Tolstoj (vor allem *Kazaki*). Die jüdisch-christlichen Mythologien spielen selbstverständlich eine sehr wichtige Rolle (vgl. besonders Sicher 1982). Historisch schwieriger zu identifizieren, aber

als archaisierende und mythisierende Anspielungen gleichwohl wirksam sind noch altrussische (vgl. das Igorlied) oder klassisch-griechische, das heißt homerische, Heldenklischees und Tropen (vgl. u. a. Murphy 1966, van Baak 1978, 1983).

Wie gesagt, ist die Wirkung der Mythologien und Präfigurationen in der *Konarmija* nicht auf die Kosaken beschränkt. Vielmehr geht es um ein Reservoir von Mythemen, das in den unterschiedlichen Milieus in der *Konarmija* je nach ihren Ideologien und Wertsystemen unterschiedlich abgewandelt wird. Auf dieser thematischen Ebene überschneiden sich also die sonst im Konflikt stehenden Welten des Konarmija-Zyklus und werden die Konflikte von einem gemeinsamen Mythenkreis aus beleuchtet.

So gibt es die Mytheme der Kollektivität und der Identität der eigenen Kulturgemeinschaft und innerhalb dieser der Familie oder des 'clan'. Dieser Mythemkomplex hat für die traditionelle, geistig-religiös orientierte, geschlossene jüdische Gemeinschaft eine universelle, alles modellierende Bedeutung. Das gilt auch für die Kosaken, aber bei ihnen geht es um den Mythos einer nicht (oder kaum) hierarchischen Gemeinschaft von freien Bauern/Kriegern. Die zentrale Idee ist hier das schon seit Ševčenko kultivierte und auch in Gogol's *Taras Bul'ba* aufgeführte mythische Ideal der *communitas* der Kosaken. Diese *communitas* wird als Ideal der moralisch korrumpierten (und korrumpierenden), hierarchisch geschlossenen urbanen und feudalen Gesellschaft mit ihrem in Politik und Geschichte wurzelnden Unrecht gegenübergestellt (vgl. Grabowicz, bes. 1982). In seiner ursprünglich romantischen Fassung wird der zeitlose Charakter des Communitas-Mythos betont. Dieses Merkmal ermöglicht die wiederholte Aktivierung des Communitas-Mythos, als Projektion einer idealen Vergangenheit und als eschatologische oder chiliastische Erwartung. Besonders diese mythische Funktion bildet eine Grundlage für Babel's ironische Darstellung der Kosaken als intuitiver, irrationaler Aktanten der Revolution.[1]

Zu demselben Komplex gehört noch ein Mythem, das in der ganzen *Konarmija* eine starke mythopoetische Wirkung ausübt, sowohl für die Juden als auch für die Kosaken (und die Polen).

Es sind die Figur der Mutter und die mit ihr verbundenen Vorstellungen des Hauses und der Familie. Auch Vaterfiguren spielen eine Rolle, aber meistens eine negative und mit weniger Expressivität als die Mütter. In der Geschichte *Gedali* ist die Erinnerung an die Sabbatabende seiner Kindheit für den Erzähler untrennbar verbunden mit dem nostalgischen Bild der Großeltern, also auch mit der Großmutter. In einer anderen, mit Gedali verbundenen Geschichte, *Rabbi*, finden wir eine barocke, poetisch-allegorische Lobrede auf die Mutter. Es ist eigentlich eine vollständige Kosmologie und mythopoetische Definition des chassidischen Weltbilds. Diese Passagen, die von einem modernen Autor stammen und in einen avantgardistischen Text eingebettet sind, stehen dem mythischen Denken am nächsten:

> ...Все смертно. Вечная жизнь суждена только матери. И когда матери нет в живых, она оставляет по себе воспоминание, которое никто еще не решился осквернить. Память о матери питает в нас сострадание, как океан, безмерный океан питает реки, рассекающие вселенную...
> [...] - В страстном здании хасидизма вышиблены окна и двери, но оно бессмертно, как душа матери... С вытекшими глазницами хасидизм все еще стоит на перекрестке ветров истории.

Die tragische Figur des Il'ja Braclavskij, der Rabbi-Sohn, der als Revolutionär stirbt, verkörpert die Unverträglichkeit der beiden Welten (vgl. die Geschichten *Rabbi* und *Syn Rabbi*). Er hat gebrochen mit der jüdischen Welt seiner Vorfahren, einer Verbindung, die bei den Juden aber traditionell von der Mutter abhängt und die auch die Motivation war für den Ewigkeitswert, den Gedali der mythischen Mutter zuschrieb. Als Il'ja aber stirbt, in der ursprünglich letzten Konarmija-Geschichte *Syn Rabbi*, sagt er dem Erzähler: "Мать в революции - эпизод."

Zwar sind die Kosaken Träger der Revolution und ihrer Werte, aber auch bei ihnen gehören Mutter und Haus zu den am tiefsten eingewurzelten mythischen Gestalten. Sie kommen besonders stark zum Vorschein in Erinnerungen, Briefen nach Hause (*Pis'mo*), wo immer die Kosaken und auch der Erzähler, insofern er sich mit ihnen identifiziert, Heimweh fühlen. Man vergleiche das Bild, mit dem der Erzähler seinen Hunger und seine Einsamkeit

metaphorisiert, in *Moj pervyj gus'*:

> У хаты на кирпичках стоял котел, в нем варилась свинина, она дымилась, как дымится издалека родной дом в деревне, и путала во мне голод с одиночеством без примера.

In den Geschichten *Saška Christos* und *Žizneopisanie Pavličenki, Matveja Rodionyča* werden zwei Kosaken(auto)biographien gegeben. Beide Kosaken waren Hirten, bis die Revolution sie zu Soldaten machte. In beiden ironisch präsentierten Lebensgeschichten werden die Vergangenheit und die Heimat mythisiert, indem sie als verlorenes Paradies, als Pastorale dargestellt werden; vgl. z. B. den ironischen *locus amoenus* in *Saška Christos*: "Бабы ковырялись еще на огородах, а казаки, рассевшись в сирени, пили водку и пели."

In der Geschichte *Pesnja* wird das Lied als Gattung thematisiert (vgl. unten). Es wird deutlich gemacht, daß das wehmutsvolle Volkslied als Trost für die nomadisierenden Krieger unentbehrlich ist. Wie im Fall Gedalis so wird auch hier mit einem direkten Zitat so vollständig, konzentriert und synthetisch wie nur möglich der Mythemkomplex *Haus & Mutter* in Bildern und in einer Textform realisiert, die der Kosakenkultur entsprechen:

> "Звезда полей, - запел он, - звезда полей над отчим домом, и матери моей печальная рука"...

In beiden Geschichten treten neben diesen mythischen Muttergestalten auch 'wirkliche' Mutteräquivalente auf, die aber sehr kontrastierend wirken, weil sie vom Erzähler äußerst grob behandelt werden. In *Moj pervyj gus'* ist es die alte *chozjajka*, die von ihm gezwungen wird, ihre eigene Gans zu braten; in *Pesnja* ist es gleichfalls die *chozjajka*, die von Ljutov brüskiert wird. (Die komplizierte Symbolik der Frauenfiguren in *Konarmija* im allgemeinen muß hier außer Betracht bleiben. Man vergleiche besonders Williams 1972 über die Opposition *männlich* vs. *weiblich* und ihre metaphorischen und symbolischen Abwandlungen im Konarmija-Zyklus, jetzt auch Hetényi 1985).

Meiner Meinung nach gibt es noch ein alle Personengruppen in der *Konarmija* verbindendes Mythem, nämlich das der Kunst als schöpferischer Kraft, ein Leitmotiv des Erzählers. Es ist na-

türlich von zentraler Bedeutung für den unvergeßlichen Pan Apolek, der für den Erzähler sowohl artistisch als moralisch den wahren Künstler verkörpert. Als religiöser Maler und Erzähler, als Ketzer gegen die katholische Kirche und als geistlicher Revolutionär kommt er der eigentlichen Mythopoesis am nächsten. Aber die Kunst, besonders die Wortkunst, ist auch unzertrennlich mit der Kultur der Juden verbunden, mit ihrer Kultur der Kontinuität, des Gedächtnisses und der religiösen Poesie. Das zeigen schon die Geschichten *Gedali* und *Rabbi*; man vergleiche besonders auch die erhabene Poesie der Grabschrift in *Kladbišče v Kozine*. Die Kosaken der *Konarmija* sind anderen Kulturen gegenüber zwar sehr unduldsam, aber auch sie können sich der Macht der wahren Kunst Apoleks nicht völlig entziehen (vgl. *U svjatogo Valenta*). Und wie wir schon gesehen haben, sind ihre eigenen Lieder für sie unentbehrlich. Ihre Sänger stehen bei ihnen in großem Ansehen und stehen somit in der ukrainischen Tradition der großen Sänger und Barden (vgl. *Saška Christos*). Außerdem gehört hippische Virtuosität zu den größten Kriegertugenden des Kosaken (vgl. besonders *Načal'nik konzapasa*). Sie ist eine Kunst und Tugend zudem, die der Erzähler unbedingt erwerben muß, bevor er als 'Pseudokosak' auch nur annähernd akzeptabel sein kann (vgl. besonders *Argamak*).

Damit gelangen wir zu jener Verbindung, die wir wohl als den konkreten mythologischen Kern des heroischen Kosaken und seiner literarischen Physiologie betrachten können: Mann und Pferd oder vielmehr: Pferd und Mann. Man vergleiche die 'nukleäre' Formulierung und Definition in *Rabbi*, wiederholt in *Syn rabbi*: "А за окном ржали кони и вскрикивали казаки". Diese mythische Gestalt verdankt ihre Expressivität sowohl der semantisch-syntaktischen Struktur des Satzes (dem akustisch-energischen Parallelismus zwischen Pferd und Mensch: *ržali - vskrikivali*) als auch der besonderen euphonischen Instrumentierung, die diese Semantik unterstützt.

Im folgenden wollen wir versuchen, der modernistischen Kosakenmythisierung in *Konarmija* im konkretesten Sinne auf die Spur zu kommen. Dazu werden die formalen und semantischen Mittel inventarisiert, deren Babel' sich bei seinen Archaisierungen be-

dient hat.

Die strukturelle Anthropologie lehrt, daß Lied und rituelles Verhalten einander unterstützen und damit primäre Funktionen des Mythos tragen. Lieder, Erzählungen usw. haben, in das zugehörige Zeremoniell eingebettet, nicht nur eine ästhetische und soziale Unterhaltungsrolle. Sie verbürgen kulturelle Kontinuität und schaffen Gelegenheit zur kollektiven Erfahrung der eigenen Identität, zur Selbstrechtfertigung und Selbstdarstellung. Sie bieten ein kulturell und menschlich sinnhaftes Weltbild und regulieren und modellieren Benehmen, Emotionen und Haltungen. Eben das Vermögen des traditionellen Volkslieds, Stimmungen und Haltungen zu gestalten, wird in der *Konarmija* besonders ausgenutzt (*Pesnja*).

In den Themen und Modalitäten ihrer Lieder erleben die Kosaken die Skala ihrer kollektiven und individuellen Emotionen und Haltungen. Durch sie sehen sie sich sozusagen in das Kosakentum 'eingebettet' und gerechtfertigt. Sehr ausgeprägt ist in den Liedern natürlich die Grundhaltung der Melancholie und des Heimwehs. Das Lied bietet den Kriegern Trost und macht unerträgliche Umstände erträglich; man vergleiche die Bemerkung des Erzählers in *Pesnja*:

> Сашка устилал звоном и слезой утомительные наши пути. [...] Песни нужны нам, никто не видит конца войне, и Сашка Христос, эскадронный певец, не дозрел еще, чтобы умереть...

Durch Heimweh und Melancholie sind die Kosaken nicht nur mit ihrem Heimatland, der Kuban', verbunden. Melancholie rufen auch die spezifischen musikalischen Merkmale der slavischen und besonders der russischen Volkslieder hervor. Als solches ist das Volkslied eine Textgattung, die weitgehend Mythisierungen (und Remythisierungen) zuläßt, weil es sich um geschlossene, formal sehr markierte Texte handelt. In ihnen sind die Modellierung der Welt und die textuelle Logik sehr autonom und archaisch (und achronistisch) und entziehen sich deshalb (fast) jeglicher historischen und pragmatischen Korrektur.

Lieder sind also untrennbar mit dem Kosakenleben verbunden, und sie begleiten die Kosaken überall; man vergleiche *Be-*

resteč̌ko:

> Мы делали переход из Хотина в Берестечко. Бойцы дремали в высоких седлах. Песня журчала, как пересыхающий ручей. [...] Песня плыла, как дым.

Oder *Pesnja*:

> Никто не видел тогда конца войне, и один Сашка устилал звоном и слезой утомительные наши пути. [...] Песня летала над нашим следом. Так было [...] на Уральске и в Кавказских предгорьях, и вот до сегодняшнего дня. Песни нужны нам, никто не видит конца войне, и Сашка Христос, эскадронный певец, не дозрел еще, чтобы умереть...

Der thematische, stilistische und emotionelle Bereich der Kosakenlieder umfaßt weiter natürlich die Soldatenwelt in allen ihren Registern, vom groben Soldatenhumor, wie in *Kombrig 2* ("Головной эскадрон лениво запевал похабные куплеты.") bis zu der erhabenen Feierlichkeit des Bardenliedes in *Beresteč̌ko*. Im Kontext dieser letzten Geschichte gibt es zudem einen sehr deutlichen Hinweis auf Mythisierung der Kosakenvergangenheit, mit martialischen Details, Leichen auf uralten *kurgany*, mit Bogdan Chmel'nickij und einer Parodie auf den ukrainischen *archipoeta*, den Banduristen Ševčenko:

> Чудовищные трупы валялись на тысячелетных курганах. Мужики в белых рубахах ломали шапки перед нами. Бурка начдива Павличенки веяла над штабом, как мрачный флаг. [...] Мы проехали казачьи курганы и вышку Богдана Хмельницкого. Из-за могильного камня выполз дед с бандурой и детским голосом спел нам про былую казачью славу.

Die Leichen auf den Grabhügeln sind nicht nur grausames Detail. In der Poesie Ševčenkos bilden sie sogar einen sehr zentralen mythopoetischen Topos als tragisches Sinnbild der *communitas* (vgl. dazu Grabowicz 1981, 1982).

Zwischen diesen beiden Polen steht das humoristische, tragikomische 'Pseudoepos' vom falben Füllen mit dem archetypischen Kosakenpferdenamen *Džigit*, das mit seinem betrunkenen Kosakenkapitän (*pod''esaul*) am Feiertag Johanni Enthauptung zum Himmel aufsteigt. In der Geschichte *Put' v Brody* wird es gesungen von dem am meisten archetypischen der Konarmija-Kosaken, Afon'ka Bida, den seine Schwadron begleitet.

Die Lieder in der *Konarmija* werden größtenteils nicht wörtlich wiedergegeben, sondern nur als Gattung aufgeführt. Als solche markieren sie dennoch den privilegierten Textort, wo die Klischees des historischen Kosakenmythos eingeführt werden können. Aber die poetischen und Gattungsmerkmale der Lieder ermöglichen - wie schon angedeutet wurde - zugleich die Behandlung allgemeiner Mytheme in typologischem Sinne. In dieser letzten kulturellen Funktion sind die Kosakenlieder äquivalent mit Gedalis religiösen poetischen Äußerungen und mit der Grabschrift auf dem jüdischen Friedhof von Kozin *(Kladbišče v Kozine)*. Es sind das die Stellen, wo Kosaken und Juden auf Grund gemeinsamer Mytheme wie der schon erwähnten *Familie, Haus* oder *Mutter* und dergleichen sich miteinander identifizieren und sich voneinander unterscheiden.

Betrachten wir nun die Kosaken als Krieger und martialische Helden, also in ihrer Rolle als Aktanten der Revolution. In dieser Identität sind die literarischen Kosaken ausgestattet mit systematischen strukturellen Merkmalen, die gleichfalls aus der Anthropologie und der auf sie gegründeten Literaturanalyse bekannt sind. So gibt es die typologische Unterscheidung von Leroy-Gourhan zwischen sogenannten "itineranten" und "radialen" Kulturen. Radial werden seßhafte, also agrarische und auch urbane Gesellschaften genannt; ihr Kulturraum ist konzentrisch und hierarchisch gegliedert und ursprünglich auf ein sakrales Zentrum ausgerichtet. Die itinerante Raumauffassung ist charakteristisch für primitivere, nomadisierende Gesellschaftsformen wie die der Jäger und Sammler. Welche Rolle diese typologische Unterscheidung im System der literarischen Weltbilder und in der literarischen Raumgestaltung der *Konarmija* spielt, muß hier außer Betracht bleiben (vgl. van Baak 1983). Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß das literarische Weltbild und die Weltauffassung der Konarmija-Kosaken als Krieger und Träger der Revolution durchaus von dieser itineranten Raumauffassung beherrscht wird. Sie bildet somit den Rahmen für den Primitivismus und den archaischen Heroismus dieser mythisierten Gestalten.

Die Welt- und Raumauffassung in den individuellen Biographien, Erinnerungen und Liedern der Kosaken sind aber radial (vgl. die oben schon angeführten Beispiele). Das entspricht ganz ihrer bäuerlichen Herkunft.

Die kontinuierliche destruktive Mobilität der Kosaken als Kavalleristen der Roten Armee bedeutet immer einen katastrophalen Einbruch in die Ordnung der unterschiedlichen radialen Kulturen der *Konarmija*. Einerseits gehört das natürlich zur Phänomenologie des Krieges im allgemeinen. Andererseits ist es auch Motivierung für die Darstellung der Kosakenkrieger als überwiegend primitiver, nicht oder kaum reflektierender Aktanten, deren Wille unmittelbar in Kinetik und Motorik zum Ausdruck kommt. Die typische Verbindung zwischen Babel's avantgardistischer Ironie und dem Primitivismus dieser Helden ist auch verantwortlich für die Karikatur in ihrer Darstellung. Es werden uns archaisierte martialische Helden vorgeführt, die nur wenig mit den historischen roten Kavalleristen zu tun haben; das gilt natürlich überhaupt für die Frage der Historizität und der geographisch-faktischen Grundlage der Konarmija-Welt. Außerhalb dieses modernen Textes finden wir sehr ähnliche, nah verwandte, gleichfalls itinerante Heldencharakteristiken in der *pícaro*-Figur, die sich auch strukturell auf dem Wege befindet. Und dann könnte man aus diesen Gründen einen typologischen Vorfahren des mythisierten Konarmija-Kosaken im primitiven Kulturhelden sehen, dem Helden des sogenannten "heroischen Mythos" (vgl. Meletinskij 1976), der auch in vielen Hinsichten dem Märchen- und Sagenhelden als Vorbild gedient hat. Der Primitivismus des Kulturhelden zeigt sich eben in der Dominanz des vitalen und motorischen Handelns, wobei die Psychologie einfach ist und moralische Wertung fehlt oder sehr simplifiziert ist.

Diese Merkmale treten deutlich in den Vordergrund in den zahlreichen Konarmija-Geschichten über das wichtige Thema der Rache und der damit verbundenen Ehre (*Pis'mo, Žizneopisanie Pavličenki, Matveja Rodionyča, Priščepa, Istorija odnoj lošadi, Sol', Konkin, Afon'ka Bida, Eskadronnyj Trunov, Ivany, Argamak*). Oder in Geschichten, in denen es um eine Prüfung des Helden geht (*Kombrig 2, Afon'ka*

Bida, *Eskadronnyj Trunov* und auch *Argamak*). Die von der Anthropologie beschriebene *rite de passage* hat hier auch ihr literarisches Äquivalent; die deutlichsten Beispiele sind natürlich die Geschichten *Moj pervyj gus'*, *Afon'ka Bida* und *Argamak*.

Oft werden die Helden größer als gewöhnliche Menschen, disproportional dargestellt, mit hyperbolischen Attributen versehen und mit gesteigerter Syntax beschrieben; man vergleiche z. B. den ironischen Titanismus im Portrait des Kommandanten Savickij in *Moj pervyj gus'*:

> Савицкий, начдив шесть, встал, завидев меня, и я удивился красоте его гигантского тела. Он встал и пурпуром своих рейтуз, малиновой шапчонкой, сбитой набок, орденами, вколоченными в грудь, разрезал избу пополам, как штандарт разрезает небо.

Oder Koročaev in *Smert' Dolgušova*:

> Корочаев, опальный начдив четыре, сражающийся в одиночку и ищущий смерти. [...] И ускакал - развевающийся, весь черный, с угольными зрачками.

Oder Kolesnikov in *Kombrig 2*, nachdem er seine Feuerprobe als Kommandant bestanden hat:

> В тот вечер в посадке Колесникова я увидел властительное равнодушие татарского хана и распознал выучку прославленного Книги, своевольного Павличенки, пленительного Савицкого.

Oder auch Pavličenko selbst beim Einzug in Berestečko (*Berestečko*):

> Бурка начдива Павличенки веяла над штабом, как мрачный флаг. Пуховой башлык его был перекинут через бурку, и кривая сабля лежала сбоку, как приклеенная.

Zu Babel's charakteristischen Stilmitteln der Mythisierung gehört auch ein Topos, den ich *heroische Einrahmung* nennen möchte. Es handelt sich dabei in vielen Fällen um die oft zitierten Naturbeschreibungen, die in besonders dramatischen Situationen als Hintergrund, als Rahmen funktionieren. Die archaisierende Wirkung dieser Synthese zwischen Menschendarstellung und numinoser oder ominöser Natur steht in einer sehr alten Tradition der epischen Poesie (vgl. auch die schon erwähnte Pa-

rallele mit der *Ilias* und dem *Igorlied*). Diese poetischen Figuren reaktivieren oder rekonstruieren im modernistischen Text die für das ursprüngliche mythische und mythopoetische Denken wesentliche Homologisierung zwischen Mensch und Kosmos (vgl. Meletinskij 1976; weiter Lotman & Uspenskij 1973:302, über Isomorphie) und auch die Spiritualisierung des Kosmos. So z.B. in der Naturbeschreibung der berühmten Kriegspassage in der ersten Geschichte des Zyklus, *Perechod čerez Zbruč*, aber auch mehrmals in *Smert' Dolgušova*; man vergleiche dort:

> - Пропадаем! - воскликнул я, охваченный гибельным восторгом, - пропадаем, отец! - Зачем бабы трудаются, - ответил он [= Griščuk] еще печальнее, - зачем сватання, венчання, зачем кумы на свадьбах гуляют... [dann folgt die 'heroische Einrahmung' der Situation, d.h. die Begegnung mit dem Helden Dolgušov:] В небе засиял розовый хвост и погас. Млечный путь проступил между звездами.[2] - Смеха мне, - сказал Грищук горестно и показал кнутом на человека, сидевшего при дороге, - смеха мне, зачем бабы трудаются...

Oder in *Kombrig 2*, wo Kolesnikov seine heroischen Qualitäten beweisen muß:

> Он шел опустив голову и с томительной медленностью перебирал кривыми и длинными ногами. Пылание заката разлилось над ним, малиновое и неправдоподобное, как надвигающаяся смерть.[3]

Die von Meletinskij (1976:166) betonte Metonymität und Konkretheit des mythopoetischen Denkens kommen noch zum Ausdruck auf dem stilistischen Gebiet der 'heroischen Attribute' und poetischen Epitheta. Oben wurde die Kombination *Mann und Pferd* als konkrete mythopoetische Essenz des Kosaken angeführt. In den Texten der *Konarmija* finden wir jedoch noch andere Attribute, die als metonymische Qualitäten des Helden ebenso unentbehrlich sind wie sein Pferd. Das Pferd ist nicht nur unentbehrlich als Reittier und bester Freund des Kosaken (vgl. in *Afon'ka Bida* die Kosakenmaxime "Конь - он друг, [...]. Конь, - он отец, [...] бесчисленно рас жизню спасает. Пропасть Биде без коня"). In der konkreten mythisierten Gestalt des Kosaken gehört das Pferd mit seinen Teilen auch zur poetischen Kosakenanatomie, genau so wie Peitsche, Stiefel (vgl. Trunovs Beerdigung!) und Waffen.

An vielen Stellen ist zu sehen, wie diese Elemente als Erweiterung der menschlichen Anatomie funktionieren und als solche für den Kosaken zu *inalienable possessions* werden (zu diesem linguistischen Begriff vgl. z.B. Lyons 1969:301)[4]. Das bedeutet, daß zum Beispiel Pferd und Waffen am engsten mit der Kriegerehre der Kosaken verbunden sind. Verlust der Waffen (vgl. *Izmena*), aber besonders des Pferdes ist unvereinbar mit dem Kosakenleben. Es gilt als das Schlimmste, was einem Kosaken geschehen kann, sei es als Strafe (*Istorija odnoj lošadi*, *Argamak*) oder als Schicksal wie in *Afon'ka Bida*. Verlust des Pferdes ist für den 'Archikosaken' Afon'ka gleichbedeutend mit Verlust des Lebens; und er verschwindet aus der Geschichte auf der Suche nach einem neuen Pferd (eine richtige 'Queste').

In der *Istorija odnoj lošadi* finden wir das wohl am weitesten entwickelte Beispiel dieser "metonymischen Anatomie"; Savickij spricht:

> – Я еще живой, Хлебников, – сказал он, обнимаясь с казачкой,– еще ноги мои ходют, еще кони мои скачут, еще руки мои тебя достанут, и пушка моя греется около моего тела.

Weiter aus dieser Perspektive sind auch die folgenden Beispiele zu werten; man vergleiche in *Beresteč̄ko*: *"i krivaja sablja ležala sboku, kak prikleennaja."* oder die Deixis des *tačanka*-Fahrers Griščuk in *Smert' Dolgušova*: *"– [...], skazal Griščuk gorestno i pokazal knutom na čeloveka, sidevšego pri doroge."* Und besonders die Motorik der Krieger und Pferde in *Česniki*:

> Тогда к надчиву подъехал Ворошилов. Он толкнул его мордой лошади в грудь и сказал [...]
>
> [...], – сказал Ворошилов и рванул на себе ремни. Павличенко отступил от него на шаг.
>
> Ворошилов расчесывал маузером гриву своей лошади.
>
> Иван Акинфиев, бывший повозочный Ревтрибунала, проехал мимо и толкнул меня стременем. – Ты в строю, Иван? – сказал я ему, – [...]

Ein Höhepunkt der heroischen Archaisierung wird in *Afon'ka Bida* geboten, wo Afon'kas Pferdegeschirr zum metonymischen Symbol par excellence der einzigartigen Zusammengehörigkeit des Reiters Afon'ka und seines Pferdes Stepan wird. Das Pferdegeschirr

selbst ist ein Meisterstück der Sattlerkunst ("Brustleder mit schwarzen Quasten, geschmeidige, in den Schweif eingeflochtene Riemen mit bunten Steinen und Zügel mit eingepreßten silbernen Verzierungen" in der Übersetzung von Dmitrij Umanskij) und ist eine deutliche Anspielung auf eine sehr alte und verbreitete epische Tradition (z.B. Waffenbeschreibungen in der Ilias).

Der Fall Afon'ka Bida verdient überhaupt unsere besondere Aufmerksamkeit. Er vereinigt wohl die meisten Merkmale der Mythisierung in sich. Seine Erlebnisse umfassen sehr zahlreiche formale und inhaltliche archaisch-mythopoetische Elemente. Als sein Pferd stirbt, verabschiedet er sich von seinem besten Freund, und seine pathetischen Worte sind eine richtige Klage[5] und Eulogie (man vergleiche die Homerischen Klagen über Patroklos und Hektor und auch Jaroslavnas Klage im Igorlied). Nach dem Tode seines Pferdes verschwindet er. Er stirbt im symbolischen Sinne, und wenn er seinen Platz im Peloton auf einem neuen Pferd wieder einnimmt, bedeutet das seine mythische Wiedergeburt als 'ewiger Kosak'. Er heißt nicht umsonst Afon'ka, Afanasij, Ἀθανάσιος, der 'Unsterbliche' (vgl. van Baak 1983:151-152; auch Wosien 1969, Lotman 1979, Döring-Smirnova & Smirnov 1980).

Selbstverständlich drängt sich die Frage auf, welchen literarischen Effekt diese Mythisierungen und ironischen Archaisierungen anstreben. Die nicht unbedingt heroische Darstellung der Babel'schen Pseudokosaken ist nicht etwa als Realitätstreue oder geschichtliche Akkuratesse zu werten; es ist hinlänglich bekannt, wie Babel' das historische und faktische Material behandelt hat. Schon die stark poetisch markierten Charakterisierungen (vgl. auch z.B. van der Eng 1963) und die archaisierende Wahl poetischer Epitheta blockieren den Weg zu einer konventionell realistischen Interpretation. Obwohl notwendig mit einer historischen Szene verbunden, verdanken diese Helden ihre Faszination für den Erzähler und somit ihre literarische Bedeutung ihrer a-historischen, mythopoetischen Gestaltung, die sie gleichsam von der historischen Thematik und Motivation abhebt. Als solche gehören sie, genau wie Pan Apolek und Gedali, zum

Dilemma des modernen intellektuellen Erzählers mit seiner doppelten Vision der Welt. Archaisierung, Mythisierung und Simplifizierung von Helden und Weltbild werden dabei zur Schaffung einer anti-realistischen Distanz unter Beibehaltung von realistischen Motivationsmustern benutzt. Diese avantgardistischen, zugleich elegischen und ironischen Auseinandersetzungen mit den Modalitäten einer gewalttätigen Gegenwart und (schon vom Anfang an als falsch oder unzulänglich erkannter) 'verlorener Paradiese' verhüllen dann eine tief tragische und humanistische Haltung. Mythisierung, Archaismus und Primitivismus sind charakteristisch für die Avantgarde als anti-realistische Verfahren zur Darstellung des katastrophischen Weltbildes dieser Literatur. Die Avantgarde ist zu werten als Lösung einer ästhetischen Aufgabe, in einer Situation, in der Realismus, Romantik und Symbolismus sich für die literarische Gestaltung des katastrophischen Bruches in der geschichtlichen und kulturellen Kontinuität und Kohärenz als unzulänglich erwiesen haben. Das war der Grund für Zamjatins Idee des "Neorealismus" als einer literaturtypologischen Synthese (Zamjatin 1967)[6]. Anti-realistische Mythisierungsverfahren wurden auch von ihm selbst verwendet in 'katastrophischen' Geschichten wie z.B. *Peščera*, wo er eine 'Mythoide' der Höhlenmenschen entwickelt, deren kultureller Primitivismus gleichfalls metonymisch funktioniert und als 'nackte Existenz' die Hierarchie der Kultur im Sinne der modernen Zivilisation bedroht, unterwirft, negiert (vgl. van Baak 1981). Auf Babel.'s ironische avantgardistische Erzählergestalt wäre dann auch Zamjatins Gleichnis (oder Mythos?) der modernen Künstlergeneration anwendbar, deren Haltung er als doppelte Negation definiert:

> +, -, -- Вот три школы в искусстве - и нет никаких других. Утверждение; отрицание; и синтез - отрицание отрицания. [...] Но сегодняшний художник, поэт, сегодняшний Адам - уже отравлен знанием т о й, однажды мелькнувшей Евы, и на губах э т о й Евы - от его поцелуев вместе с сладостью остается горький привкус иронии.
>
> (Zamjatin, *O sintetizme*)

A N M E R K U N G E N

* Die Forschung für diese Arbeit wurde mitunterstützt von der Niederländischen Organisation für Wissenschaftliche Forschung (Z.W.O.).

[1] Judith E. Deutsch (unveröff. Diss., Columbia Univ.) behandelt die Entwicklung des literarischen Kosaken vom Anfang seiner Tradition bis ins 20. Jahrhundert. Wie sich herausstellt, vollzieht sich in diesem Jahrhundert eine unverkennbare Assimilation des freiheitsliebenden Kosaken, eine 'Zähmung' (sozial und politisch) und sogar die Degenerierung seiner Freiheit. Das führt somit zum Verlust der mythischen Unabhängigkeit und des 'Formats'; man vgl. z.B. die Figur des Čapaev, aber vor allem die Lebensgeschichte des Grigorij Melechov in *Tichij Don*.

[2] Das Bild der Milchstraße und der Sterne wird auch in *Gedali* benutzt, um Höhepunkte im Erzählvorgang (der Erzähler begegnet Gedali) 'einzurahmen', und zugleich als Zeichen des eintretenden Sabbats.

[3] Mit Bezug auf die thematische Konfiguration dieser einrahmenden Passage vgl. auch Northrop Frye (laut Meletinskij 1976:110), der auf archetypische mythische Verbindungen zwischen den Phasen im Naturzyklus (den Jahreszeiten) und bestimmten Motiven oder Themen hingewiesen hat. Sein Typ 3 umfaßt Sonnenuntergang, Herbst und Tod. Die Geschichte *Kombrig 2* ist am Ende datiert mit August 1920.

[4] Diese metonymische Anatomie des Kriegers wirkt nicht nur in der *Konarmija* als avantgardistisches Archaisierungs- und Remythisierungsverfahren. Daß es sich hier um eine ursprüngliche, also richtig archaische, semiotische Strategie handelt, läßt sich anhand von heraldischen Konventionen und Formeln der Folkloreliteratur belegen. Man vergleiche z.B. das Wappenschild mit seinen symbolisch-metonymischen Verbindungen zwischen Körperteil und Waffe (etwa wie *Le Bras Armé*). Außerdem gibt es in der *Konarmija* auch Anspielungen auf die Klischees der ritterlichen Tradition; vgl. z.B. die metonymischen Ritterattribute der Kosaken in *Kostel v Novograde*: "Сверкая расшитыми конскими мордами наших обшлагов, перешептываясь и гремя шпорами, мы кружимся по гулкому зданию с оплывающим воском в руках." (Die ganze Passage im katholischen Milieu der Kirche ist eine Parodie auf die *Gothic Novel*-Tradition). Eine ironische Anspielung auf die ritterliche Modellierung Afon'kas und auf die heraldische Semiotik ist noch die Kleidung, die er trägt, wenn er von seiner 'Queste' mit einem neuen Pferd wiederkehrt: auf den Rücken seines aus einem blauen Teppich geschnittenen Rocks ist eine - französische - Lilie gestickt. Auch in der Folkloreliteratur der Balkansklaven sind interessante Belege der metonymischen Kriegeranatomie zu finden. So z.B. im kroatischen Volkslied *Smrt majke Jugovića* (Karadžić 1977:II,192-94, No.47), wo durch eine Folge von metonymischen Heldenattributen die Entwicklung des Themas narrativ und modal gesteigert wird, bis schließlich auf dem dramatischen Höhepunkt die eigene Hand des getöteten Krie-

gers Damjan von zwei Krähen vom Schlachtfeld gebracht und der Mutter in den Schoß geworfen wird; [die Mutter]: "moja ruko, zelena jabuko,/ gdje si rasla, gdje l' si ustrgnuta!-/ A rasla si na kriocu mome,/ ustrgnuta na Kosovu ravnom!" Metonymische Heldenanatomie ist auch Grundlage eines in der balkanslavischen Folkloreliteratur verbreiteten Topos, in dem ein Held die Stelle eines toten, meist größeren einnimmt und es also zu einem Vergleich ihrer Kriegerqualitäten aufgrund der Waffen und der Kleidung, vor allem des Schwerts, des Mantels, der Mütze und der Stiefel kommt. Vgl. z.B. Karadžić 1977:II,74, (No. 24, *Ženidba Kralja Vukašina*): "Što Momčilu bilo do koljena,/ Vukašinu po zemlje se vuče!/ što Momčilu taman kalpak bio,/ Vukašinu na ramena pada!/ što Momčilu zlatan prsten bio,/ tu Vukašinu tri prsta zavlači!/ što Momčilu taman sablja bila,/ Vukašinu s' aršin zemljom vuče!/ što Momčilu taman djeba bila,/ kralj se pod njom ni dignut ne može!." (Die Angaben aus der Balkanfolklore verdanke ich meiner Kollegin Elka Agoston-Nikolova aus Groningen.) Man vergleiche dazu auch Trunovs Heldenbeerdigung (in der Konarmija-Geschichte *Eskadronnyj Trunov*) nach altem und verbreitetem Militärbrauch: in Begleitung seines Pferdes, das nur die in die Steigbügel gesteckten Stiefel mitführt.

[5] Die Klage (z.B. in *Gedali, Rabbi, Put' v Brody, Smert' Dolgušova, Saška Christos, Kladbišče v Kozine, Afon'ka Bida*) wie auch die Apostrophe (z. B. in *Kostel v Novograde, Pan Apolek, Put' v Brody, Afon'ka Bida*) sind archaisch markierte Gattungen oder rhetorische Signale, deren Babel' sich oft in der *Konarmija* bedient, nicht nur, wenn es sich um Kosaken handelt, sondern auch im Zusammenhang mit anderen Aktanten und besonders auch zur ironischen Mystifikation (oder 'Tarnung') der Erzählerstimme. Die Manipulation dieser und ähnlicher, auch mit der Pseudofolklore- und *skaz*-Modellierung verbundener Verfremdungsverfahren sind in höchstem Maße verantwortlich für die besondere narrative und attitudinelle Kohärenz, die das sonst heterogene Material des Zyklus zusammenhält.

[6] In van Baak (im Druck) wird die Struktur des Weltbilds in der russischen Avantgarde als typologisch "unentscheidbar" (*inconclusive*) charakterisiert.

L I T E R A T U R

BAAK, J.J.van

1979 The Function of Nature and Space in "Konarmija" by Isaak Babel'. - In: Dutch Contributions to the Eighth International Congress of Slavists, Zagreb. Amsterdam.

1981 Zamjatin's Cave - On Troglodyte versus Urban Culture, Myth and the Semiotics of Literary Space. - In: Russian Literature X(4), 381-422.

1983 The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an Analysis of the

Role of Space in I.E. Babel's "Konarmija", Amsterdam.
i.Dr. On the "Inconclusiveness" of World-Pictures in Russian Avantgarde Prose. - Demnächst in: Selected Papers of the III ICSEES, Washington, Nov. 1985, Ohio.

DEUTSCH, Judith E.
i.Dr. The Cossack in Russian Literature: Topoi and Change. - Unveröff. Diss., Columbia University.

DÖRING-SMIRNOVA, J.R./I.P. SMIRNOV
1980 "Istoričeskij avangard" s točki zrenija ėvoljucii chudožestvennych sistem. - In: Russian Literature VIII (5), 403-468.

ELIADE, Mircea
1955 The Myth of Eternal Return, London.

ENG, J. van der
1963 La description poétique chez Babel'. - In: Dutch Contributions to the Vth International Congress of Slavists, Sofia, The Hague.

GRABOWICZ, George G.
1981 Three Perspectives of the Cossack Past: Gogol', Shevchenko, Kulish. - In: Harvard Ukrainian Studies, Vol. V (1).
1982 The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meaning in Taras Shevchenko, Cambridge, Mass.
1983 Between History and Myth: Perceptions of the Cossack Past in Polish, Russian and Ukrainian Romantic Literature. - In: American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists, Kiev, Vol.II, Ohio.

HETÉNYI, Zsuzsa
1985 Ėskadronnaja dama, vozvedennaja v madonnu. Ambivalentnost' v "Konarmii" Isaaka Babelja. - In: Studia Slavica Hungarica 31.

KARADŽIĆ, Vuk St.
1977 Srpske narodne pjesme, Bde. I&II, Beograd.

LOTMAN, Ju.M.
1979 The Origin of Plot in the Light of Typology. - In: Poetics Today I:1-2,161-185.

LOTMAN, Ju.M./B.A. USPENSKIJ
1973 Mif - imja - kul'tura. - In: Trudy po znakovym sistemam 6, Tartu.

LYONS, J.
1969 Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge University Press.

MELETINSKIJ, Ė.A.
1976 Poėtika mifa, Moskva.

MURPHY, A.B.
1966 The Style of Isaak Babel'. - In: The Slavonic and East European Review.

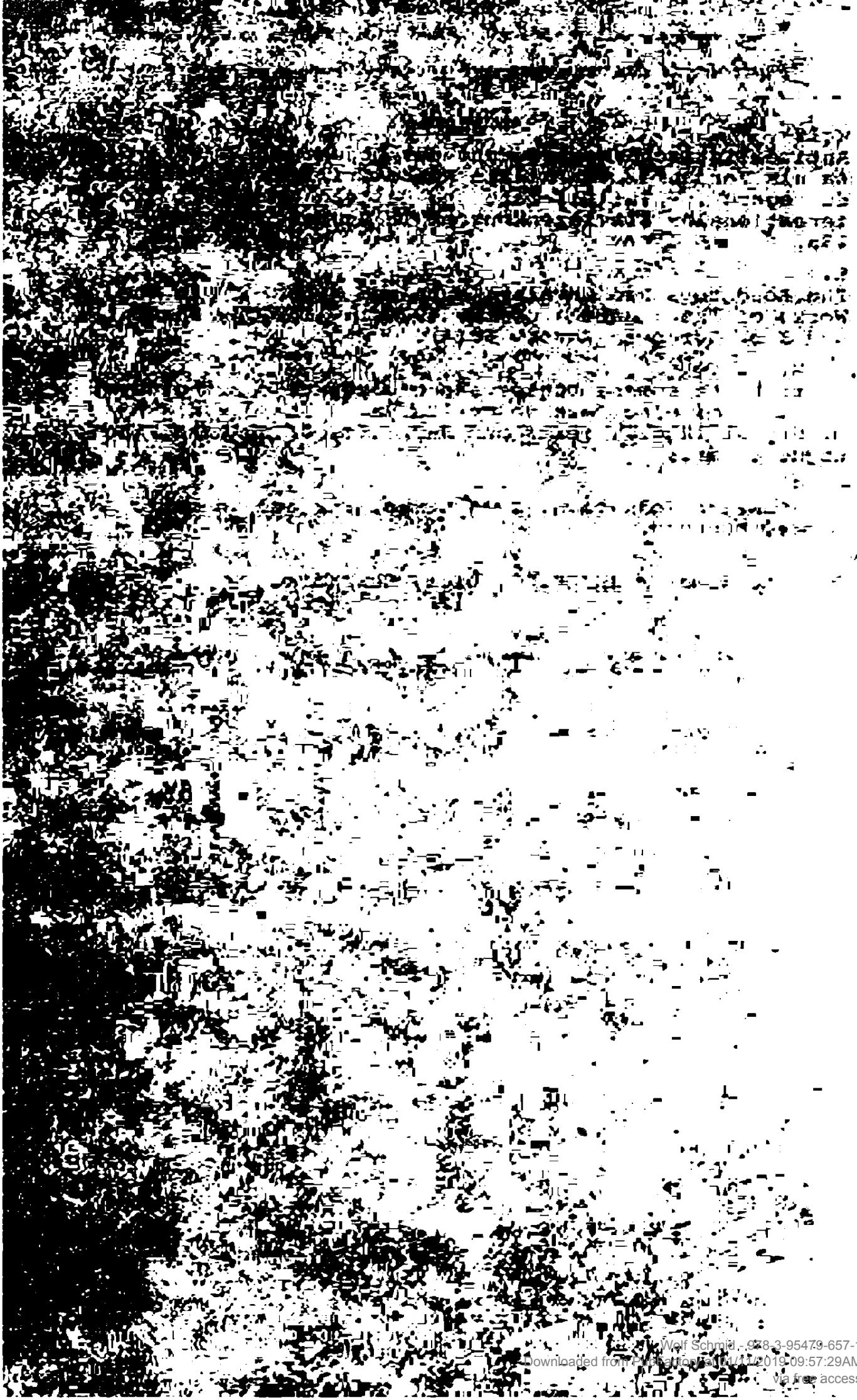
SCHMID, Wolf
1978 Antirealistische Motivierung der Objektwelt. Jurij Oleša als Vorläufer von Allain Robbe-Grillets "Littérature du regard". - In: Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb, München, 199-235.

SICHER, E.
1982 The Road to a Red Cavalry: Myth and Mythology in the Works of Isaak Babel' of the 1920s. - In: The Slavonic and East European Review 60(4).

TOPOROV, V.N.
1977 O strukture romana Dostoevskogo v svjazi s archaičnymi schemami mifologičeskogo myšlenija. - In: J.v.d. Eng/ M. Grygar (Hgg.), Texts and Semiotics of Culture, The Hague & Paris.

WOSIEN, M.-G.
1969 The Russian Folk-tale. Some Structural and Thematic Aspects, München.

ZAMJATIN, E.
1967 O sintetizme. - In: E.Z., Lica, New York.



Wolf SCHMID (Hamburg)

MYTHISCHES DENKEN IN "ORNAMENTALER" PROSA

Am Beispiel von Evgenij Zamjatins *Überschwemmung*

1.

Die Moderne verwirft das Wirklichkeitsmodell des Realismus als rationalistische Reduktion. Im Laufe ihrer Entwicklung richtet sich ihre Kritik freilich auf zwei ganz unterschiedliche Seiten dieses Modells. In ihrer frühen Phase, im Symbolismus, kritisiert sie die Leugnung des Ü b e r rationalen, die Beschränkung auf das dem rationalen Subjekt zur Verfügung stehende empirische Wissen und Verstehen. In der Avantgarde dagegen ist es die Unterschätzung des V o r rationalen, des Intuitiven und Leiblichen, des elementar Triebhaften, die der Kritik verfällt. Sowohl die frühe als auch die späte Moderne destruieren das realistische Wirklichkeitsmodell im Rückgriff auf den Mythos. An diesem aber aktualisieren sie - der Richtung ihrer Kritik entsprechend - unterschiedliche Seiten. Während sich der idealistische Symbolismus vor allem für die Transzendenz des Mythos interessiert, für die Partizipation des Irdischen am Göttlichen, rezipiert die sich ganz mit dem Diesseits begnügende Avantgarde am Mythos vor allem die archaische Existenz des primitiven Menschen, der vom Körper, seinen elementaren Empfindungen und Trieben bestimmt wird und sich noch nicht als ein seiner selbst bewußtes Subjekt von der Welt der Objekte abzugrenzen gelernt hat.[1] Für beide Phasen realismuskritischer Kultur gilt, daß sich die Remythisierung viel weniger in der Wahl mythologischer Stoffe und Helden zeigt als in einer strukturellen Realisierung jener eigentümlichen Welterfassung, die man mit dem

Begriff des "mythischen Denkens"[2] umschreibt.

Die modernistische Remythisierung manifestiert sich in der Dominanz des Poetischen, der Wortkunst.[3] Fanden der Realismus und sein wissenschaftliches Weltbild ihren künstlerischen Ausdruck in der Hegemonie des Fiktional-Narrativen, so entspricht dem neomythischen Denken der Moderne die Vorherrschaft des Imaginativ-Poetischen. Und wie sich im Realismus die Gesetze narrativer Prosa auf die Poesie und auch auf ihre nicht-narrativen Gattungen ausbreiteten, so expandieren in der Moderne die Konstitutionsprinzipien der Poesie auf das Feld der narrativen Prosa. Ergebnis dieses Prozesses ist jenes hybride Phänomen, das man mit dem Begriff der "ornamentalen" Prosa bezeichnet.[4] Dieses Phänomen soll hier auf seine mythopoetische Konstitution befragt werden. Meine These ist, daß in der Prosa der Moderne Erzähldiskurs, erzählte Welt und ihr Referenzverhältnis von poetischen Strukturen überlagert werden, die die Formen des mythischen Denkens abbilden. Dank ihrer Poetizität wird die "ornamentale" Prosa zum künstlerischen Ikon des Mythos.

Die Isomorphie von poetischem und mythischem Denken, die wir hier unterstellen, bedarf freilich einer gewissen Relativierung. Die frühe Moderne war zwar von der genetischen und vor allem systematischen Verwandtschaft von Poesie und Mythos überzeugt, blieb sich aber der grundlegenden Differenz der beiden Denkformen durchaus bewußt. So betont etwa Aleksandr Potebnja, daß das mythische Denken das Bild für objektiv hält, völlig auf seine Bedeutung überträgt und zur Grundlage weiterer Schlußfolgerungen über die Eigenschaften des Bezeichneten macht, während das poetische Denken das Bild lediglich als "subjektives Mittel für den Übergang zur Bedeutung" betrachtet.[5] Diese kategoriale Differenzierung wird nun in der Avantgarde systematisch abgebaut. Die realisierte Metapher, eben das "objektiv" genommene, mit seiner Bedeutung identifizierte Bild wird zur charakteristischen Trope der Avantgarde. Auch ihre übrigen Verfahren wie Paronomasie, Ikonisierung, Metamorphose und Ausfaltung, die elementaren Formen magischen Sprechens, werden für die Avantgarde zum Ursprung des Poetischen. Diesem Selbstverständnis

folgen wir, wenn wir für poetisches und mythisches Denken Isomorphie unterstellen.

Der im Grunde unzutreffende Begriff der "ornamentalen" Prosa suggeriert, daß es sich um ein Phänomen rein stilistischer Natur handelt. Und so hat man unter den Begriff sehr heterogene stilistische Eigentümlichkeiten subsumiert, vom fabulierenden skaz bis zur musikalischen Lautinstrumentierung, deren gemeinsames Merkmal lediglich eine gesteigerte Wahrnehmbarkeit der Erzählrede ist. Der stilistischen Definition und auch der historischen Isolierung poetischer Prosa als eines ausschließlich modernistischen Phänomens sei in acht Thesen eine mythopoetologische Erklärung entgegengesetzt:

1. Die "ornamentale" Prosa ist das weder gattungstypologisch noch historisch fixierbare Ergebnis der Überdeterminierung narrativer Prosa durch die Konstitutionsformen der Poesie. An sich in allen Zeiten vorfindbar, verdichten sich ihre Spuren in Epochen, in denen die Versdichtung und das ihr zugrunde liegende mythopoetische Denken dominieren.

2. Grundlegendes Merkmal, das die "ornamentale" Prosa mit dem mythischen Denken homolog macht, ist die Tendenz zum Abbau der für den Realismus gültigen Nicht-Motiviertheit des Zeichens. Das Wort, das in der realistischen Welt durch Konvention festgelegtes, arbiträres Symbol war, wird tendenziell zum Ikon, zum Abbild seiner Bedeutung. Die tendenzielle Ikonizität, die die Poesie der Prosa vermittelt, korrespondiert mit dem Gesetz des magischen Sprechens im Mythos. Dort tritt zwischen Namen und Ding keinerlei vermittelnde Konvention, im Grunde nicht einmal ein Verweisungs- oder Repräsentationsverhältnis. Der Name i s t das Ding. Die "Trennung des Ideellen vom Reellen", die "Scheidung zwischen einer Welt des unmittelbaren Seins und einer Welt der mittelbaren Bedeutung", der "Gegensatz von 'Bild' und 'Sache'" ist dem mythischen Denken - wie Ernst Cassirer ausführt[6] - zutiefst fremd: "Wo wir ein Verhältnis der bloßen 'Repräsentation' sehen, da besteht für den Mythos [...] vielmehr ein Verhältnis realer I d e n t i t ä t." Die "ornamentale" Prosa

bildet diese mythische Identifizierung von Wort und Ding sowohl in der Ikonizität des Erzähldiskurses ab als auch in der diegetischen Realisierung von Vergleichen und Metaphern.

3. Die Iterativität des mythischen Weltbildes findet in der "ornamentalen" Prosa ihre Entsprechung in der Wiederholung sowohl klanglicher als auch thematischer Motive. Als Wiederholung ganzer Motive zeitigt sie die Leitmotivik, als Wiederholung einzelner Merkmale die Äquivalenz. Leitmotivik und Äquivalenz überlagern sowohl das sprachliche Syntagma des Diskurses, wo sie zu Rhythmisierung und Klangwiederholung führen, als auch die thematische Sukzession der Geschichte, auf deren kausal-temporale Folge sie ein Netz unzeitlicher Verklammerungen legen.[7]

4. Die Ikonizität bewirkt eine tendenzielle Kookurrenz oder Isotopie zwischen den Ordnungen von Diskurs und Geschichte. Für die "ornamentale" Prosa gilt deshalb auch, daß jede formale Äquivalenz der signantia eine analoge oder kontrastive Äquivalenz der signata suggeriert. Jeder formalen Ordnung der Diskursebene ist tendenziell eine thematische Ordnung auf der Ebene der dargestellten Welt zugeordnet. Zur Grundfigur wird die Paronomasie, d.h. die nicht nur ornamentale, sondern auch bedeutungsrelevante, die thematischen Einheiten der Geschichte korrelierende Klangwiederholung. In ihr kommt das von Cassirer formulierte Gesetz des mythischen Denkens zur Geltung, nach dem jede "wahrnehmbare Ähnlichkeit" der "unmittelbare Ausdruck einer Identität des W e s e n s" ist.[8]

5. Die Tendenz zur Ikonisierung, ja zur Verdinglichung aller Zeichen führt letztlich zur Lockerung der im Realismus streng gezogenen Grenze zwischen Wörtern und Sachen, zwischen Diskurs und Geschichte. Zwischen den beiden Ebenen, die gleiche Relevanz erhalten, bildet die "ornamentale" Prosa Übergänge: Metamorphosen von reinen Lautgebilden zu Personen und Gegenständen (die besten Beispiele hierfür liefert Belyjs *Petersburg*) und die diegetische Realisierung verbaler Figuren zu Sujetmotiven.

6. Die Poetisierung der Prosa führt grundsätzlich zur Schwächung ihres Sujetcharakters. Diese kann so weit gehen, daß sich

die Geschichte - wie etwa in Belyjs *Symphonien* - in einzelne motivische Blöcke auflöst, deren Zusammenhang nicht mehr narrativ-syntagmatisch, sondern nur noch poetisch-paradigmatisch konstituiert ist.

7. Größte thematische K o m p l e x i t ä t erreicht die poetische Prosa freilich nicht in der völligen Destruktion ihres narrativen Substrats, sondern dort, wo die Paradigmatisierung auf den erfolgreichen Widerstand eines Ereigniszusammenhangs stößt. Beispiele für die hochkomplexe I n t e r f e r e n z poetischer und narrativer Zusammenhangbildung sind v o r der Schwelle zur modernistischen Hypertrophie der Poetisierung die Erzählungen Čechovs, n a c h Überschreiten dieser Schwelle die Werke Babel's und Zamjatins.[9] Vorher und nachher bringt die hybride Prosa Strukturen hervor, die die unperspektivische und unpsychologische Weltsicht des Mythos narrativieren, einer perspektivischen Verkürzung und psychologischen Motivierung unterwerfen. Nicht selten macht sich die Moderne dabei die von ihr beobachtete Isomorphie zwischen dem mythopoetischen Denken und der Logik des Unbewußten zunutze.[10]

8. Die "ornamentale" Prosa hat eine natürliche Affinität zur Darstellung einer Weltbefindlichkeit, in der zyklisch-paradigmatische Ordnungen herrschen. Das mythische Denken setzt sich also auch im mentalitätsgeschichtlichen Charakter der dargestellten Welt durch. Und in der Regel verbleiben sogar die Erzählmedien, die selten von den Helden dissoziiert sind, ganz im Horizont mythischer Vorstellungen. Mythische Iteration hebt natürlich auch den Sujetcharakter des Erzählten auf. Und so erweist sich in moderner Prosa manche Handlungsfolge, die zunächst als ereignishafte Geschichte erscheint, bei näherem Hinsehen als Ausschnitt einer zyklischen Wiederholung. Auch die Aktanten werden von der Remythisierung erfaßt. Wo wir in realistischer Einstellung das Handeln autonomer Subjekte zu erblikken glauben, das Veränderung und Entwicklung zeitigt, haben wir es oft mit mythischen Imitationen, Identifikationen und Iterationen zu tun. Die Moderne tendiert ja überhaupt dazu, die Auto-

nomie und Resultativität menschlichen Handelns durch den Bezug auf mythische Archetypen zu relativieren.

2.

Ein Meister "ornamentaler" Prosa ist Evgenij Zamjatin. Auf die Interferenz mythischen und neuzeitlichen Text- und Weltaufbaus in seinen wohl bekanntesten Erzählungen *Mamaj* und *Peščera* ("Die Höhle"), aus dem Jahr 1920, hat man bereits hingewiesen.[11] Nicht weniger charakteristisch für den Neomythologismus der Avantgarde ist die späte, 1929 geschriebene und 1930 als letztes Werk in der Sowjetunion erschienene Erzählung *Navodnenie* ("Die Überschwemmung"). Nur scheinbar widersprüchlich hat ihr der Autor einerseits einen komplexeren Gebrauch eines "integralen" Bildes als in *Mamaj* und *Peščera* attestiert, andererseits aber höchste "Einfachheit" (prostota), die Überwindung aller "Kompliziertheiten" (složnosti), durch die er in fünfzehn Jahren gegangen sei.[12] Ein "integrales" Bild "gebiert ein ganzes System abgeleiteter Bilder, wächst mit seinen Wurzeln durch Absätze und Seiten hindurch" und "breitet sich auf das ganze Werk von Anfang bis Ende aus" (Zakulisy, 270). Mit dieser mythopoetisch-organologischen Metapher beschreibt Zamjatin jenes Verfahren der Ausfaltung eines klanglichen oder thematischen Motivs, das für das neomythische Denken "ornamentaler" Prosa charakteristisch ist. Tatsächlich verleiht das integrale Bild der Überschwemmung, das nach Zamjatins Worten "die Erzählung auf zwei Ebenen durchzieht", als "reale Petersburger Überschwemmung" und als die sie widerspiegelnde "Überschwemmung der Seele"[13], verleiht dieses Bild mit seinen zahlreichen Ablegern dem Werk höhere Prägnanz[14], als sie Zamjatin je vorher erreicht hat.

Die Einfachheit, die sich Zamjatin bescheinigt, bezieht sich natürlich auch auf die Diskursebene. Die klangpoetologischen Äußerungen des Autors[15] lassen erkennen, wie sehr ihm daran gelegen war, die Bewegungen des Prosarhythmus in Einklang mit den "emotionalen Verzögerungen und Beschleunigungen" des Erzählten zu bringen.[16] Und wohl weil er sich bemühte, die

"klanglichen Leitmotive" nicht ornamental auswuchern zu lassen, sondern den thematischen oder - wie er sagt - "visuellen Leitmotiven" zuzuordnen[17], ist die phonische Iterativität im Vergleich mit manchem seiner Werke aus den späten Zehner Jahren eher zurückhaltend profiliert. Die Erzählung *Lovec čelovekov* ("Der Menschenfänger") aus dem Jahr 1918, deren Titel bereits eine prägnante Paronomasie (*Lovec* če-*lovek*-ov) enthielt, setzte noch mit wahren Kaskaden quasi-magischer Klangfiguren ein:

> Самое прекрасное в жизни - бред, и самый прекрасный бред - влюбленность. В утреннем, смутном, как влюбленность, тумане - Лондон бредил. Розово-молочный, зажмурясь, Лондон плыл - все равно куда.
>
> Легкие колонны друидских храмов - вчера еще заводские трубы. Воздушно-чугунные дуги виадуков: мосты с неведомого острова на неведомый остров. Выгнутые шеи допотопно-огромных черных лебедей-кранов: сейчас нырнут за добычей на дно. Вспугнутые, выплеснулись к солнцу звонкие золотые буквы [...][18]

Dagegen wirkt der Anfang von *Navodnenie* eher karg instrumentiert:[19]

> Кругом Васильевского острова далеким морем лежал мир: там была война, потом революция. А в котельной у Трофима Ивановича котел гудел все так же, манометр показывал все те же девять атмосфер.[20]

Aber immerhin erhält in den Paronomasien "да*лё*ким *мо*рем *ле*жал *мир*" und "в *котель*ной *котёл гудел*" die topologische Scheidung von Außen und Innen ikonischen Ausdruck. Die kontrastierenden rhythmischen und euphonischen Muster der beiden Sätze bilden den Gegensatz der Welten ab. Die Außenwelt mit Krieg und Revolution erscheint in der klangsymbolischen Darstellung als Ort des Friedens im Vergleich mit der Innenwelt, die sowohl phonisch, mit ikonisch zu verstehenden dentalen Explosiven, als auch thematisch durch Spannung und Überdruck charakterisiert ist.

Auch in anderen Fällen prägnanter Klangwiederholung beobachten wir eine Tendenz zur Semantisierung. Da ist zunächst einmal die Klangsymbolik:

> ве*т*ер игра*л* *стал*ьными *лист*ьями в *стал*ьном *ле*су (113)

*п*отом с *б*ара*б*анным *б*оем, с *п*ением расстреливали из *п*алок (117)

*хлоп*нулся *об пол* в *п*адучей (119)

Komplexer wird die Struktur, wenn Klangwiederholungen thematische Leitmotive anzeigen und zu ihren Ikonen werden:

Словами это в первый раз сказалось только позже, осенью, и Софья запомнила: это было ночью в субботу, был ветер, вода в Неве поднималась. (113)

Вспомнил только ночью. (114)

Земля *лежала* голая. (115)

Маятник на стене метался, *как* птица в *клетке*, чующая на себе пристальный *кошачий глаз*. (128)

Опять *стало тихо*, только, как птица, метался маятник на стене. (129)

Было слышно: наверху передвигали что-то тяжелое, там должно быть *ложились* спать. (129)

Die rhythmisch-euphonische Organisation ist in *Navodnenie* insgesamt aber so gemäßigt, daß mancher Zamjatin-Spezialist, der sich von einer rein stilistischen Ornamentalismus-Konzeption leiten läßt und überdies das Autorwort von der "Einfachheit" zu wörtlich nimmt, die Erzählung ganz aus der "ornamentalen" Tradition ausklammert.[21] Das Werk scheint ja auch tatsächlich zum Typus der Sujet-Texte zu gehören. Erzählt es nicht von Ereignissen, die man auf die Formel eines bekannten Prätextes, auf den es in vielen Details unverkennbar anspielt, nämlich auf die Formel von Schuld und Sühne[22] gebracht hat[23]? Rekonstruieren wir also das Erzählte als sujethafte Geschichte, die das neuzeitliche Ereignis par excellence gestaltet, das Überschreiten der Grenze[24], das *pre-stuplenie*.

Trofim Ivanovičs und Sof'jas Ehe ist kinderlos geblieben. Sof'ja fürchtet von ihrem Mann, der ihr ihre Unfruchtbarkeit vorhält, verlassen zu werden. Als der Nachbar stirbt, schlägt Sof'ja vor, seine dreizehnjährige Tochter Gan'ka an Kindes statt zu sich aufzunehmen. Trofim willigt freudig ein. Doch bald nimmt Gan'ka die Stelle der Ehefrau ein, zuerst am Tag, als Gesprächspartnerin Trofims, und dann auch in der Nacht. Trofim wendet sich ganz von Sof'ja ab und schläft bei Gan'ka

in der Küche. Nach langem Dulden der immer unerträglicher werdenden Demütigung erschlägt Sof'ja die verhaßte Rivalin mit dem Beil, zerhackt die Leiche und vergräbt die Teile in einer Grube auf dem Smolensker Feld. Da die anderen glauben, daß Gan'ka, die schon häufiger herumgestreunt ist, das Haus endgültig verlassen hat, bleibt die Mordtat unentdeckt. Trofim wendet sich wieder Sof'ja zu. Sie kann sich endlich ganz für ihn öffnen und empfängt das lange ersehnte Kind. Mit dem Wachsen des Kindes im Leib wächst auch die Erkenntnis der schrecklichen Tat. Nachdem sie eine Tochter zur Welt gebracht hat, erlebt Sof'ja im Kindbettfieber ihre Mordtat in allen Einzelheiten noch einmal, wie zum erstenmal. Jetzt ist sie fähig, sich als Mörderin zu bekennen.

Gerade vor dem Hintergrund von Dostoevskijs Sujet-Roman muß die Ereignishaftigkeit dessen, was wir realistisch-narrativ rekonstruiert haben, kategorial in Frage gestellt werden. Die mythische Überformung des Sujet-Substrats von Schuld und Sühne sei in acht Punkten dargelegt:

1. Sof'ja handelt zielstrebig und umsichtig, aber unbewußt. Ihre Beweggründe kommen nicht aus dem Kopf, sondern steigen buchstäblich aus dem Bauch auf. Die Mordtat wird ausgelöst vom heißen, süßlichen Schweißgeruch der Nebenbuhlerin, den Sof'ja in sich einzieht:

> [...] снизу, от живота, поднялось в ней, перехлестнуло через сердце, затопило всю. (126)
>
> [...] von unten, aus dem Bauch stieg es in ihr auf, floß über den Rand des Herzens und überschwemmte sie ganz.

Sof'ja handelt im Einklang mit den Zyklen der Natur, der Tages- und Jahreszeiten. Wenn in der herbstlichen Neva das Wasser steigt, dann steigt in Sof'ja, die - wie sie wahrnimmt - mit dem Fluß "wie durch unterirdische Adern verbunden ist" ("будто связанная с Невой подземными жилами", 114), das Blut auf. Wie ist dieses Bild kommunizierender Röhren zu verstehen? Der Erzähler benutzt nicht einfach Bilder, die ihm die Außenwelt liefert, um die psychophysische Befindlichkeit seiner

Heldin symbolisch auszudrücken. Es handelt sich auch nicht um personal konstituierte Metaphern, die einen inneren Zustand nach außen projizieren. Der Parallelismus von Innen und Außen, der in vielen Details wiederkehrt, zeigt vielmehr einen mentalitätsgeschichtlichen Zustand, in dem die Scheidung von Subjekt und Objekt noch gar nicht vollzogen ist. Mensch und Natur, Innen und Außen reagieren in gleicher Weise nicht aufgrund von Kausalität, von wechselseitigem Einfluß, sondern aufgrund von simultaner P a r t i z i p a t i o n an übergreifenden Ordnungen. Im mythischen Denken werden Teile eines Ganzen dank gemeinsamer Partizipation miteinander identifizierbar. Erscheinungen, die für das neuzeitliche Denken unterschiedlichen Bereichen angehören und auch nicht in kausalen Zusammenhängen stehen, bilden in der mythischen Vorstellung kraft ihrer bloßen Ähnlichkeit oder ihres gleichzeitigen Vorkommens eine wesensmäßige Einheit. In *Navodnenie* wird die mythische Einheit von Mensch und Natur immer wieder dadurch beschworen, daß die Grenze zwischen Innen und Außen für die Transition zahlreicher Gegenstände und Vorgänge durchlässig wird.

Vor der Entdeckung des Ehebruchs hört die lauschende Ehefrau: "die Uhren tickten an der Wand und in Sof'jas Innern und überall" ("тикали часы на стенке, и внутри в Софье, и всюду", 120).

Sof'jas Lage wird immer unerträglicher. Sie spürt, daß die "grauen, städtischen, niedrigen, steinernen Wolken" ("серые, городские, низкие, каменные облака", 125), die sie an die schwülen Gewitterwolken erinnern, die sich während des ganzen Sommers kein einziges Mal entladen haben, daß diese Wolken "nicht hinter dem Fenster waren, sondern in ihr selbst, in ihrem Innern, daß sie sich schon ganze Monate steinern aufeinandertürmten" ("эти тучи не за окном, а в ней самой, внутри, они каменно наваливались одна на другую уже целые месяцы", 125 f.).

Mit den Schüssen der Kanone, die vor dem Hochwasser warnen, korrespondiert das Schlagen des Herzens (126). Zu der Tat getragen vom Wasser, das auf der Straße das Holz wegschwemmt, und "erfaßt von einer Welle, hob [Sof'ja], ohne nachzudenken, das Beil vom Boden auf, sie wußte selbst nicht wozu. Noch einmal schlug das gewaltige Kanonenherz gegen das Fenster" ("Не думая, подхваченная волной, она подняла топор с полу, она сама не знала зачем. Еще раз стукнуло в окно огромное пушечное сердце", 126).

Die mythische Korrespondenz zwischen Innen und Außen vereinigt sogar Mörderin und Opfer: Das Blut der erschlagenen Rivalin ergießt sich in den Raum. "Und als käme dieses Blut - aus ihr,

aus Sof'ja, als wäre in ihr endlich ein Geschwür aufgebrochen, floß es von dort, tropfte es, und mit jedem Tropfen wurde ihr leichter" ("И будто эта кровь - из нее, из Софьи, в ней наконец прорвало какой-то нарыв, лилось оттуда, капало, и с каждой каплей ей становилось все легче", 126).

Man klopft an die Tür, von den Schlägen erzittert der Haken. "Sof'ja [...] spürte: der Haken war jetzt ein Teil ihrer selbst" ("Софья [...] чувствовала: крючок сейчас был частью ее самой", 127).

Sof'ja verbrennt den Unrat, der Spuren der Tat trägt: "alles verbrannte, jetzt war es im Raum völlig rein. Und ebenso verbrannte der ganze Unrat in Sof'ja, auch in ihr wurde es rein und ruhig" ("все сгорело, теперь в комнате было совсем чисто. И так же сгорел весь мусор в Софье, в ней тоже стало чисто и тихо", 128).

Nach der Geburt sieht Sof'ja im Halbschlaf, wie Trofim Ivanyč in der Ferne, wie an einem anderen Ufer in der Dunkelheit des dichten Regens eine Lampe anzündet, winzig klein, wie eine Stecknadel: "Im Schlaf spürte Sof'ja die ganze Zeit die Lampe: winzig klein, wie eine Stecknadel, sie war jetzt schon irgendwo im Innern, im Bauch" ("Сквозь сон Софья все время чувствовала лампу: крошечная, как булавка - она была теперь уже где-то внутри, в животе", 137).

Wichtigstes Motiv neben der Überschwemmung, an dem sich die auf einer realisierten Metapher beruhende Durchlässigkeit der Grenze zwischen Innen und Außen erweist, ist die Grube. Zunächst leere Grube, die Trofim in der verlassenen Werkstatt mit den leer schlagenden Treibriemen (113) und dann in der nächtlichen Begegnung mit Sof'ja vorfindet (114), wird sie zur ungefüllten Höhlung in Sof'jas Leib (114), um sich schließlich in jene Grube auf dem Smolensker Feld zu verwandeln, in der die zerstückelte Leiche Gan'kas vergraben wird (128).

2. Die Mordtat ist nicht oder nicht n u r *pre-stuplenie* einer ethischen Grenze, als welche sie dem Realisten erschien, sie ist zumindest a u c h der Vollzug einer geforderten Handlung, die die Weltordnung bestätigt: sie bringt Sof'ja ihren Ehemann zurück und macht ihren Schoß fruchtbar. Indem die Mörderin ihr zerstückeltes Opfer in der Grube vergräbt, füllt sich die leere Grube ihres eigenen Leibes:

> [...] все тело у нее улыбалось, оно было полно до краев[25] [...] (134)
>
> [...] ihr ganzer Körper lächelte, er war bis zum Rand ge-

füllt [...]

Живот был круглый, это была земля. В земле, глубоко, никому не видная, лежала Ганька, и в земле, никому не видные, рылись белыми корешками зерна. (134)

Der Bauch war rund, das war die Erde. In der Erde, tief, niemandem sichtbar, lag Gan'ka, und in der Erde, niemandem sichtbar, drängten mit ihren kleinen weißen Wurzeln die Samenkörner empor.

Sof'jas Leibesfrucht ist die wiedergeborene Gan'ka. Deshalb weiß sie zur Verwunderung der Nachbarin, die ihr Hebammendienste leistet, daß sie ein Mädchen geboren hat, bevor sie seiner überhaupt ansichtig geworden ist.

Man beachte auch: Die Geburt wird ausgelöst durch Trofims Erzählung vom tödlichen Unfall des Schmierers am Schwungrad, und sie wird von Sof'ja als Sterben durch Ausbluten erlebt, als Sterben, das den Tod des Schmierers wiederholt:

[...] Трофим Иваныч рассказал, что вчера у них маховиком зацепило смазчика и долго вертело [...] Софья протирала тряпкой стекла и думала про смазчика, про смерть, и показалось, что это будет совсем просто - вот как заходит солнце, и темно, а потом опять день. Она встала на лавку [...] и тут ее подхватил маховик [...] все вертелось, все неслось мимо [...] Потом все с размаху остановилось, тишина стояла, как пруд, Софья чувствовала - из нее льется, льется кровь. Должно быть так же было со смазчиком, когда его сняли с маховика. (136)

[...] Trofim Ivanyč erzählte, daß gestern bei ihnen im Betrieb das Schwungrad einen Schmierer erfaßt und lange mit sich gedreht habe [...] Sof'ja wischte mit einem Lappen die Fensterscheiben und dachte an den Schmierer, an den Tod, und es schien ihr, als werde das ganz einfach sein - genauso wie die Sonne untergeht, und dann ist es dunkel und danach wieder Tag. Sie stellte sich auf die Fensterbank [...] und da ergriff sie das Schwungrad [...] alles drehte sich, alles flog vorbei [...] Dann blieb alles mit einem Ruck stehen, die Stille stand wie ein Teich, Sof'ja spürte: aus ihr floß es, floß Blut. Genauso mußte es mit dem Schmierer gewesen sein, als sie ihn vom Schwungrad herabnahmen.

Tod und Geburt, deren zweifache Koinzidenz der Realist nur als Zufall auffassen kann, sind hier durch mythische Logik verknüpft. Und so wird der Mord an Gan'ka geradezu die Bedingung für Sof'jas Mutterglück, um dessentwillen "sie ihr ganzes Leben

gelebt hat", um dessentwillen "alles war" ("ради этой одной минуты она жила всю жизнь, ради этого было все", 136).

3. Sof'jas Handeln, das nicht n u r, auf der realistischen Ebene, Ü b e r t r e t e n, sondern a u c h, auf der Ebene des mythischen Denkens, E r f ü l l u n g des Lebensgesetzes bedeutet, ist von Anfang an determiniert. Lange bevor Gan'ka überhaupt in die Erzählung eintritt, nimmt Sof'jas Traum die Mordtat in wichtigen Motiven vorweg:

> Ночью - должно быть, уже под утро, дверь раскрылась, с расмаху грохнула в бочку, Софья выбежала на улицу. Она знала, что конец, что назад уже нельзя. Громко, навзрыд плача, она побежала к Смоленскому полю, там в темноте кто-то зажигал спички. Она споткнулась, упала - руками прямо в мокрое. Стало светло, она увидела, что руки у нее были в крови. (114)
>
> Nachts, es mußte schon gegen Morgen sein, öffnete sich die Tür und krachte mit Wucht gegen das Faß, Sof'ja lief auf die Straße. Sie wußte, daß das das Ende war, daß sie nicht mehr zurück konnte. Laut schluchzend lief sie zum Smolensker Feld, dort zündete in der Dunkelheit jemand Streichhölzer an. Sie stolperte und fiel mit den Händen direkt in etwas Feuchtes. Es wurde hell, sie sah, daß ihre Hände voller Blut waren.

Die reale Szene auf dem Smolensker Feld, wo Sof'ja die zerstückelte Leiche vergräbt, nimmt mit nahezu wörtlicher Wiederholung zentrale Motive des Traums auf:

> Софья спотыкалась. Она упала, ткнулась рукой во что-то мокрое и так шла потом с мокрой рукой, боялась ее вытереть. Далеко, должно быть на взморье, загорался и потухал огонек, а может быть это было совсем близко - кто-нибудь закуривал папироску на ветру. (128)
>
> Sof'ja ging stolpernd. Sie fiel und stieß mit der Hand in etwas Feuchtes, und so ging sie dann mit der feuchten Hand, sie fürchtete sich, sie abzuwischen. In der Ferne, wahrscheinlich am Meeresufer, leuchtete immer wieder ein kleines Licht auf und erlosch, vielleicht war das aber auch ganz in der Nähe - vielleicht versuchte sich jemand im Wind eine Zigarette anzuzünden.

Zwei Motive des Traums bedürfen der Erläuterung: Das im Traum von der Tür gestoßene Faß ist ein Reflex des realen Fasses, das im Flur, hinter der Tür steht, eines der Objekte, mit

denen sich - wie noch zu zeigen sein wird - Sof'ja totemistisch identifiziert. Und das in der Dunkelheit aufleuchtende Licht der Streichhölzer weist voraus auf die mehrfache Assoziation eines kleinen Lichtes (des einsamen Sterns am leeren Himmel [116], der winzig kleinen Lampe [s.o.]) mit einem spitzen Gegenstand (einer Nadelspitze [116], einer Stecknadel [s.o.]) einerseits und anderseits mit dem Schmerz, anfangs mit dem stechenden Schmerz des Bauches, der leer ist wie der Himmel, den der einsame Stern durchsticht, und später mit dem brennenden Schmerz, der nach der Geburt des Kindes die Geburt des Geständnisses und dann das Ende ankündigt.

Die im Traum enthaltenen mehr oder weniger direkten Vorausdeutungen zeigen an: Sof'jas Handeln ist bereits festgelegt, bevor es überhaupt durch die Eifersucht realistisch-psychologisch motiviert wird und sogar bevor das Opfer der Tat in das Blickfeld der Erzählung tritt. Es ist also nicht so, daß - den psychologischen Motivierungsregeln des Realismus entsprechend - die Eifersucht auf die junge Gan'ka den Mordgedanken hervorbrächte, vielmehr sucht sich die vom Leben - zu seiner Erhaltung - geforderte Tat allererst ihr Objekt und ihre Begründung. Mit dem Töten und Gebären - dem zweifachen Gebären: des Kindes und des Geständnisses - ist Sof'ja eine mythischen Aufgabe gestellt, die "vor dem Ende" ("до конца", 134), vor dem Erlöschen der immer kürzer werdenden Tage (132,134) zu erfüllen sie sich beeilt (134,137).

4. Das Geständnis ist nicht im christlich-neuzeitlichen Sinne als Ausdruck moralischer Läuterung und geistiger Entwicklung zu verstehen. Sof'ja hat sich von den Popen der alten Kirche und auch den neuen *živocerkovcy* abgewandt und ist Anhängerin des wahnsinnigen Schusters Fedor geworden, der das Dritte Testament verkündet. Sie erlebt ihr Geständnis ganz körperlich, als Gebären, physiologische Notwendigkeit, als Akt mythischer Katharsis, den weder Reue noch Buße begleiten.

Zwar bekennt sich Sof'ja zu ihrer Tat, aber weder läßt sich daraus ein "Jasagen zu sich selbst" noch das "Eingeständ-

nis ihrer Schuld"[26], einer Schuld im religiösen oder rechtlichen Sinne ableiten. Schuldig hat sich Sof'ja lediglich als nicht Empfangende, Unfruchtbare gefühlt: "Jetzt war es so, als säße man jeden Monat Gericht über sie und sie erwartete das Urteil" ("Теперь как будто ее каждый месяц судили, и она ждала приговора", 114). Nach dem Mord dagegen empfindet sie "weder Furcht noch Scham - nichts, nur ein neues Gefühl im ganzen Körper, eine Leichtigkeit, wie nach langem Fieber" ("Ни страха, ни стыда - ничего не было, только какая-то во всем теле новизна, легкость, как после долгой лихорадки", 126 f.). Und nach der Beseitigung aller Spuren fällt Sof'ja erschöpft in den Schlaf: "voll, glücklich, ganz" ("полно, счастливо, вся", 128).

Sof'jas mentale Leistung im Geständnis besteht darin, daß sie sich mit der Mörderin identifiziert, sich zu Bewußtsein bringt, was sie bewußtlos getan hat, was ihre Hände, einer Notwendigkeit folgend, "wie völlig losgelöst von ihr gedacht und getan" haben, während sie selbst, "beiseite stehend, sich glückselig ausruhte" und "alles mit Verwunderung betrachtete":

> Дальше было так, как будто Софьины руки совсем отдельно от нее думали и делали все, что надо, а она сама, в стороне, блаженно отдыхала, и только изредка глаза у нее раскрывались, она начинала видеть, она смотрела на все с удивлением. (127)

Im Geständnis spricht sie das aus, was sie erst kurz vorher unter Aufbietung aller Bewußtseinskräfte begriffen hat:

> "Кто же, кто это сделал? Она - вот эта самая она - я ... [...]" (135)
>
> "Wer hat das denn, wer hat das getan? Sie - niemand anders als sie selbst - ich ... [...]"

Im Geständnis wird die dritte Person zur ersten, das Es zum Ich, wird das dunkle mythische, unterbewußte Handeln in die Helligkeit des Ich-Bewußtseins überführt. Aber auch diesen Prozeß hat schon der Traum vorausgesagt: "Es wurde hell, und sie sah, daß ihre Hände voller Blut waren".

5. Unter dem Aspekt der mythischen Aufgabe rückt auch die Adoption in ein neues Licht. Sof'jas Perspektive, die die Erzählung

hier organisiert, verbindet Trofim und Gan'ka durch Assoziationen, die auf dem Merkmal des Brotes aufbauen, Imago das menschlichen Leibes, Inbegriff der Fruchtbarkeit und verdinglichtes Symbol der Sexualität.

Wir wollen einmal die ganze Kette der Assoziationen und damit die Entstehung der Idee zur Adoption verfolgen. Gan'ka, die Zwölf- oder Dreizehnjährige, tritt in die Erzählung als Gegenstand von Sof'jas Wahrnehmung ein: sie ist auf dem Hof mit den Jungen, die sie verfolgen, herumgetobt; sie atmet schnell und ist erhitzt. Sof'ja stellt sich vor, daß Gan'ka ihre Tochter sein könnte, daß man sie ihr gestohlen habe. In Sof'jas Bauch "zieht sich etwas zusammen, steigt zum Herzen empor" ("в животе что-то сжалось, поднялось вверх к сердцу", 115): ihr ist der Geruch von Gan'kas warmem Körper verhaßt und auch der Anblick ihrer Oberlippe mit dem kleinen schwarzen Muttermal. Gan'ka sagt ihr, daß der Vater im Sterben liege, und Sof'ja drückt sie, von Scham und Mitleid überwältigt, zärtlich an sich. Nach dem Tode des Vaters sitzt Gan'ka, wie Sof'ja wahrnimmt, auf ihrem Bett. Auf ihren Knien liegt ein unberührtes Stück schwarzen Brotes. Wieder unten in der Küche, vergegenwärtigt sich Sof'ja, wie oben Gan'ka mit dem Stück Brot auf den Knien sitzt. Trofim kommt nach Hause. Aus einem Sack holt er ein Laib Brot heraus und schneidet die Kostbarkeit in Scheiben. Wie zum erstenmal sieht Sof'ja dabei sein vom Feuer verbranntes Gesicht, seinen Zigeunerkopf, der dicht mit grauen Haaren, wie mit Salz, bestreut ist. In Sof'jas Herz schreit es verzweifelt: Es wird keine Kinder geben. Und als Trofim ein Stück Brot in die Hände nimmt, befindet sich Sof'ja in ihrer Vorstellung augenblicklich bei Gan'ka: sie sitzt allein auf dem Bett, auf ihren Knien liegt das Brot, durch das Fenster schaut ein Frühlingsstern herein, scharf wie eine Nadelspitze:

> И седины, и Ганька, хлеб, одинокая звезда в пустом небе - все это слилось в одно целое, непонятно связанное между собой, и неожиданно для самой себя Софья сказала: "Трофим Иваныч, возьмем к себе столярову Ганьку, пусть будет нам вместо..." (116)
>
> Die grauen Haare, Gan'ka, das Brot, der einsame Stern am leeren Himmel - alles das floß, auf unbegreifbare Weise miteinander verbunden, zu einem Ganzen zusammen, und für sich selbst unerwartet sagte Sof'ja: "Trofim Ivanyč, laß uns die Gan'ka vom Tischler zu uns nehmen, soll sie uns statt..."

Trofim blickt Sof'ja verwundert an. Dann, allmählich begreifend, beginnt er zu lächeln:

> [...] медленно, так же медленно, как развязывал мешок с хлебом. Когда развязал улыбку до конца, зубы у него заблестели, лицо стало новое, он сказал: "Молодец ты, Софья! Веди ее сюда, хлеба на троих хватит". (116)
>
> [...] langsam, genauso langsam, wie er den Sack mit dem

Brot aufgebunden hatte. Als er das Lächeln vollständig aufgebunden hatte, blitzten seine Zähne, sein Gesicht wurde zu einem ganz neuen, er sagte: "Du Prachtkerl, Sof'ja! Bring sie her, das Brot reicht für drei".

Das weitgespannte, viele Motive der Erzählung einbeziehende Netz der Assoziationen, das hier sichtbar geworden ist, suggeriert für die Adoption folgende mytho-psycho-logische Erklärung: In Sof'jas Mitleid mit dem Waisenmädchen mischt sich von Anfang an der Haß auf die werdende Frau, die sie bereits als Rivalin erkannt hat. Wenn Sof'ja gleichwohl die Adoption vorschlägt, folgt sie einer unbewußt-mythischen Logik. Sie weiß nämlich: Zu ihrer tellurisch-weiblichen Erfüllung führt nur die zeitweilige Zurücksetzung hinter Gan'ka, die Stellvertreterin zum einen für das Kind, ohne das die Ehe zu scheitern droht, zum andern für die Frau, die Trofims Trieb befriedigt. Sof'jas Selbstopfer, das der Opferung der Mediatorin vorausgeht, ist die Bedingung für das Lösen der mythischen Aufgabe. Sof'ja schließt den Kreis, indem sie das zerstückelte Mädchen in eben jenem Sack zur Grube trägt, in dem zu Beginn der Erzählung Trofim den Laib Brot nach Hause gebracht hat. In mythischen Transitionen geht die geschlechtliche Anziehungskraft vom geopferten Mädchen auf seine Mörderin über und ersteht Gan'ka als Frucht der wieder möglich gewordenen Vereinigung der Eheleute zu neuem Leben auf, wie das in den Boden versenkte Samenkorn.

6. Für die mythische Überformung des narrativen Sujets ist, wie bereits in der theoretischen These 3 angedeutet wurde, auch die Ornamentalisierung der thematischen Ebene, die Einführung prägnanter Rekurrenzen in die dargestellte Welt charakteristisch. Die Rekurrenz thematischer Einheiten, die als strukturelles Ikon des von der Figur der Wiederholung bestimmten mythischen Denkens betrachtet werden kann, äußert sich auch in *Navodnenie* unter anderm in der ostinaten Wiederkehr von Motiven, in der L e i t m o t i v i k.

Eines der auffälligen Leitmotive, die die Erzählung mit einem dichten Netz überziehen, sind die "Lippen" ("губы"), zum

einen Gan'kas zitternde Lippen (115: dreimal), zum andern aber Sof'jas zunächst fest "aufeinandergepreßte" ("сжатые") (113,114, 115,121,124) und dann - nach dem Mord - "weit geöffnete" Lippen (131,133), mit deren Erwähnung die Erzählung auch schließt:

> Она спала, дышала ровно, тихо, блаженно, губы у нее были широко раскрыты. (140)
>
> Sie schlief, atmete regelmäßig, still, glückselig, ihre Lippen waren weit geöffnet.

Eine andere Kette bilden die von Sof'ja wahrgenommenen körperlichen Attribute Trofims: seine kurzen Beine, die ihn aussehen lassen, als sei er bis zu den Knien in der Erde vergraben (116,120,128,130), und sein Zigeunerkopf (116,129,132,133) mit den weißen wie die Tasten einer Ziehharmonika blitzenden Zähnen (116,117,129,131,133,134).

Ein Leitmotiv, das metonymisch auf die Sexualität verweist und die drei Personen miteinander verbindet, sind die "Knie" ("колени"): in der Nacht sucht Trofim Sof'jas Knie (114); Sof'jas Blick fällt immer wieder auf Gan'kas runde Knie (116: dreimal,121,124,126), die weit gespreizt sind (121,126) oder das Brot halten (116: dreimal). Die Kontiguität von Knien und Brot begegnet auch einmal in Verbindung mit Trofim. Nach der Entdekkung des Ehebruchs beobachtet Sof'ja:

> Когда она [d.i. Gan'ka] принесла хлеб, Трофим Иваныч обернулся, задел головой, хлеб упал ему на колени. Ганька захохотала. (120)
>
> Als sie [d.i. Gan'ka] das Brot brachte, drehte sich Trofim um und streifte sie mit dem Kopf. Das Brot fiel ihm auf die Knie. Gan'ka lachte laut auf.

Nachdem Sof'ja die zerstückelte Gan'ka im Brotsack zur Grube gebracht hat, unterliegt das Brot einer merkwürdigen Metamorphose: es verwandelt sich in Kohl, die karge Alltagsspeise, Symbol der noch leeren Beziehung zwischen den Eheleuten:

> Он [d.i. Trofim] *хлеб*нул щей и остановился, крепко зажав ложку в кулаке. Вдруг громко задышал и стукнул кулаком в стол, из ложки выкинуло *капусту* к нему на колени. Он подобрал ее и не знал, куда девать, скатерть была чистая, он

смешно, растерянно держал *капусту* в руке, был как маленький цыганенок, которого Софья видела тогда в *пустом* доме. Ей стало тепло от жалости, она подставила Трофиму Иванычу свою, уже *пустую* тарелку. Он, не глядя, сбросил туда *капусту* и встал. (129)

Er [d.i. Trofim] löffelte Kohlsuppe und hielt inne, wobei er den Löffel fest in der Faust zusammenpreßte. Plötzlich holte er laut Luft und schlug mit der Faust auf den Tisch, aus dem Löffel fiel ihm der Kohl auf die Knie. Er sammelte ihn auf und wußte nicht, wohin er ihn tun sollte, das Tischtuch war sauber, mit komischer, hilfloser Gebärde hielt er den Kohl in der Hand, war wie der kleine Zigeunerjunge, den Sof'ja damals in dem leeren Haus gesehen hatte. Ihr wurde vor Mitleid warm ums Herz, sie schob ihm ihren schon leeren Teller zu. Er warf den Kohl, ohne zu schauen, hinein und stand auf.

7. An dem letzten Zitat läßt sich auch gut die thematische Ausnutzung phonischer "Ornamente", die Kookkurrenz klanglicher und semantischer Ordnungen beobachten, zu der - wie oben, in der 4. theoretischen These angedeutet wurde - die ornamentale Prosa grundsätzlich tendiert: Das Wort *kapusta*, das den Kohl bezeichnet, das Symbol ehelicher Alltäglichkeit, ist zum einen ein Element in der Reihe der Klangwiederholungen, die das *k* bildet (im Zitat =). Diese Klangreihe drückt mit der Lautsymbolik des guttural explosiven *k* und der gemeinsamen semantischen Assoziationen der Wörter *kulak* ("Faust"), *krepko* ("fest"), *gromko* ("laut"), *stuknul* ("schlug") Trofims Empörung gegen den Verlust der jungen Geliebten aus. Dieser sowohl lautsymbolisch als auch semantisch fundierte Bedeutungswert überträgt sich auf das dreimal vorkommende und thematisch im Mittelpunkt stehende *kapusta*. Zum andern aber hat *kapusta* teil an der semantisch weniger deutlich bestimmbaren *st*-Reihe (im Zitat unterstrichen), die die *k*-Reihe allmählich ablöst. Darüber hinaus bildet *kapusta* eine Paronomasie mit [*v*] *pustom* [*dome*] ("in dem leeren Haus") und *pustuju* [*tarelku*] ("den leeren Teller") und assoziiert über die lautähnlichen Adjektive das ganze Paradigma der Motive der Leere: leere Grube (in der Werkstatt, im Ehebett), leeren Bauch, leeren Himmel, leeres Haus und leeren Teller. Das Wort *kapusta*

drückt die Leere, zu deren Inbegriff es wird, also nicht nur symbolisch aus, sondern enthält in seinem Lautkörper sogar das Wort, das diese Befindlichkeit explizit bezeichnet. Und schließlich ist in *chlebnul* ("löffelte") anagrammatisch die Bezeichnung jenes Nahrungsmittels mit seiner sexuellen Konnotation verborgen (*chleb*, "Brot"), das durch Kohl ersetzt wird. In diesem Zusammenhang scheint es nicht mehr zufällig, daß sich Sof'ja wenig später, nach der ersten erfüllten Nacht mit Trofim, gerade daran erinnert, daß man in dem Dorf, aus dem sie Trofim genommen hat, "jetzt wahrscheinlich den Kohl hackt" ("должно быть рубят капусту", 132). Wir erhalten somit die makabre Assoziation des zerhackten Kohls, d.h. der beseitigten, ausgefüllten Leere, mit der von Sof'ja zerhackten Gan'ka.

8. Mythisches Denken kommt natürlich auch in den überaus zahlreichen thematischen Äquivalenzen zum Ausdruck, die in *Navodnenie* komplex miteinander verflochtene Ketten bilden. Meistens als explizite Vergleiche eingeführt, die in Sof'jas Bewußtsein, dem perspektivischen Prisma der Erzählung, aufscheinen, gehen die Äquivalenzen des realistischen Vorbehalts, den das *kak* ("wie") oder *budto* ("gleichsam", "als ob") anzeigen, verlustig und verwandeln sich in mythische Identifikationen, denen sich der Erzähler anschließt. Es seien hier nur die wichtigsten der zu Identifikationen verdinglichten Äquivalenzen erwähnt:

Sof'ja ist das im Hausflur stehende "rissig gewordene Faß", aus dem Trofim "tröpfchenweise auszufließen" droht ("если не будет ребенка, Трофим Иваныч уйдет из нее, незаметно вытечет из нее весь по каплям, как вода из рассохшейся бочки", 114). Wir erinnern uns: der alles vorwegnehmende Traum beginnt damit, daß die aufspringende Tür mit Wucht gegen das Faß kracht.

Sof'ja, der "winterlich, leer zumute ist", ist das "leere Haus mit den ausgehöhlten Fenstern", in dem "man niemals mehr leben wird", in dem "niemals fröhliche Kinderstimmen zu hören sein werden":

> [...] ей было зимне, пусто. На Малом против церкви стоял такой же пустой с выеденными окнами дом. Софья знала: в нем уже никогда больше не будут жить, никогда не будет слышно веселых детских голосов. (118)

Trofim ist dagegen der Dampfkessel, dessen Meßröhrchen unter dem Überdruck platzt:

> [...] смех вырывался у него из носа, изо рта, как пар из предохранительных клапанов распираемого давлением котла. (117)
>
> [...] ein Lachen preßte sich aus seiner Nase, seinem Mund, wie der Dampf aus den Sicherheitsventilen des unter Druck stehenden Kessels.
>
> [...] на котле у Трофима Иваныча лопнула водомерная трубка [...] (113)
>
> [...] am Kessel bei Trofim Ivanyč war das Wassermeßröhrchen geplatzt [...]

In den ehebrecherischen Nächten atmen Trofim und Gan'ka "durch die zusammengebissenen Zähne, gierig, heiß, wie die Kesseldüse" ("сквозь стиснутые зубы, жадно, жарко, как котельная форсунка", 121).

Sof'ja ist die Erde. "Unter ihren Augen war es dunkel, sie waren irgendwohin versunken. So wird im Frühling der Schnee dunkel, sinkt ein, bricht zusammen, und unter ihm ist plötzlich die Erde" ("под глазами у нее было темно, они куда-то осели. Так весною темнеет, оседает, проваливается снег и под ним вдруг земля", 133). Sof'jas Tränen fließen "wie die Tauwetterbäche über die Erde" ("как талые ручьи по земле", 134). Die leere Grube in Sof'jas Bauch verwandelt sich in die Grube auf dem Smolensker Feld, in die Sof'ja die zerstückelte Gan'ka legt, auf daß die Geopferte, wie das in den Boden versenkte Samenkorn, zu neuem Leben geboren werde. Vor dem "Ende" - der Tat und des Lebens -, nach der (Wieder-)Geburt des Kindes liegt Sof'ja "warm, selig, feucht, ruhend, wie die Erde" ("теплая, блаженная, влажная, отдыхающая, как земля", 136), eine mythische *terra mater*.

Die tief gedemütigte Sof'ja vergleicht sich mit der unter einem umgestürzten Glas gefangenen Fliege (121). Diese Identifikation, die übrigens ein ähnliches Fliegenbild aus Dostoevs-

kijs Roman aufnimmt[27], teilt ihre semantische Energie den Konstituenten mit, die, wann immer sie in andern Zusammenhängen auftauchen, die innere Situation der Heldin vergegenwärtigen: Der mit schweren Gewitterwolken bedeckte Petersburger Himmel ist aus grünem Glas (121). Aber die Wolken zerreißen, und "zur Nacht wird das Glas immer dicker, schwüler, dumpfer" ("к ночи стекло становилось все толще, душнее, глуше", 121). Gläsern ist auch der tränenlos trockene Sommer (122). Immer wieder klirrt das vom herbstlichen Wind geschlagene Fensterglas (122), bis es kurz vor der befreienden Mordtat aus dem Fensterrahmen herausgedrückt ist (123). Nach dem Mord, der die totemistische Identifikation metonymisch umkehrt, kriecht die Fliege über Gan'kas Leiche und wird von Sof'ja verscheucht (127).

Ein zentrales Leitmotiv bildet die Opposition der Identifikationen: Sof'ja = der kleine zitternde Vogel vs. Gan'ka = die Katze mit den unergründlichen grünen Augen (Vogel: 113,118, 120,128,129,130,131,134, Katze: 117,118,120). Zu Beginn der Überschwemmung kehrt sich die Hierarchie der Totemtiere um. Am Himmel kreist "mit weit geöffneten Flügeln" ("крылья у нее были широко раскрыты", 122) ein großer Vogel, vor dem man die Küken beschützt. Sof'ja versteht: der Raubvogel ist sie selbst; "sie wendet sich dem Wind entgegen, ihre Lippen öffnen sich, der Wind bläst in sie hinein und singt in ihrem Mund, den Zähnen ist es kalt, angenehm" ("Она повернулась навстречу, губы раскрылись, ветер ворвался и запел во рту, зубам было холодно, хорошо", 122). Durch das Fenster erblickt sie auf einem im grünen Wasser vorbeitreibenden Tisch eine Katze "mit geöffnetem Maul" ("рот у нее был раскрыт", 123). Bis zum Mord bleibt Sof'ja der große Raubvogel. Danach aber verwandelt sie sich zurück in den kleinen Vogel, der dem die Zeit bis zum "Ende" ausmessenden Uhrpendel verglichen wird (128,129,130).

Vermittels der Äquivalenz der Identifikationen 'Sof'ja ist der große am Himmel kreisende Vogel' und "die Sonne kreist wie ein Vogel über der Erde", die "nackt daliegt" ("солнце [...] птичьими кругами носилось над землей. Земля лежала голая", 115), wird Sof'ja, die *terra mater* ist, zugleich auch zur Sonne. Und

Gan'ka wird zum Mond, der wie sie (120,127) ein "dünnes Nachthemdchen" trägt ("в тонкой сорочке из облаков дрожал месяц", 124). Die so ins Spiel gebrachten Himmelskörper vergegenwärtigen den kosmischen Zyklus von Tag und Nacht, mit dem die Kreisbewegung von Geburt, Tod und Wiedergeburt korrespondiert. Beim Gedanken an den Tod des vom Schwungrad (!) erfaßten Arbeiters versteht Sof'ja den Zyklus von Sterben und Wiedergeboren-Werden: "es schien ihr, als werde das ganz einfach sein - genauso wie die Sonne untergeht, und dann ist es dunkel und danach wieder Tag".

*

An Zamjatins *Navodnenie* war zu zeigen, daß die Geschichte von Schuld und Sühne, die das Werk noch einmal zu erzählen scheint, durch das mythische Denken als narratives, ereignishaftes Sujet destruiert und zu einer Beschreibung des Zyklus von Tod und Wiedergeburt umgestaltet wird. Mythisches Denken manifestiert sich in dieser Erzählung auf zwei ganz unterschiedliche Weisen. Zum einen strukturell: in der "ornamentalen", d.h. poetischen, paradigmatischen Faktur sowohl des Erzähldiskurses als auch der erzählten Welt. Auf beiden Ebenen findet die für das mythische Denken charakteristische Iterativität in formalen bzw. thematischen Wiederholungen markanter Merkmale oder Motive modellhaften Ausdruck. Es gibt darüber hinaus nicht nur eine Entsprechung zwischen formalen und thematischen Rekurrenzen, wir beobachten sogar, daß die für den Realismus gültige Nicht-Motiviertheit, Arbitrarität des sprachlichen Zeichens durch die Ikonisierung des verbalen Ausdrucks, durch Paronomasien und andere Figuren des archaischen, primitiven Sprachdenkens aufgehoben wird. Zum andern aber zeigt sich die mythische Mentalität in dieser Erzählung - wie tendenziell in der "ornamentalen" Prosa überhaupt - auch im Empfinden und Handeln der Hauptperson, aus deren Perspektive die erzählte Welt - ohne jede auktoriale Korrektur - dargeboten wird. Scheinbar rein vegetativ, instinkt- und triebhaft handelnd, folgt Sof'ja gleichwohl einem Sinnentwurf, der Logik magisch-mythischer Weltvorstellung, die

sich etwa in den zu totemistischen Identifikationen verdinglichten Vergleichen niederschlägt. Die mythische Logik aber korrespondiert - wie wir gesehen haben - durchaus mit der Logik jenes Unbewußten oder Unterbewußten, in dem das mythologische Modell der Aufgabe, der Opferung und Wiedergeburt gegenwärtig ist. Insofern kann die in dieser Erzählung zu beobachtende Re-Mythisierung auch als latente Psychologisierung verstanden werden. Der reaktualisierte Mythos mit seiner a-rationalen, assoziativen, paradigmatischen Logik deckt isomorphe Strukturen der Psyche auf. Dies scheint zumindest einer der mentalitätsgeschichtlichen Gründe für die modernistische Remythisierung zu sein. Dem rationalistischen Realismus, der seine Helden in der Helligkeit des Ich- und Tagesbewußtsein ereignisbildend agieren ließ, stellt die Moderne als gültigere Modellierung jenes iterative, zyklusbildende Handeln entgegen, das vom Es, vom dunklen, archaischen Nachtbewußtsein gelenkt ist. Poesie, Mythos und Unterbewußtes, die drei paradigmatisierenden, die Welt als Netz von Assoziationen erfassenden Anschauungsformen, werden der Moderne zu urverwandten Medien der Weltgestaltung, mit denen sie die von ihr beobachteten Illusionen des Realismus zu überwinden trachtet.

A N M E R K U N G E N

[1] In dem hier verwendeten mentalitätsgeschichtlichen Begriff des Mythos fallen jene Bewußtseinsstrukturen zusammen, die Jean Gebser in seinem Längsschnitt durch die Menschheitsepochen als die "magische" und die "mythische" unterscheidet (J. Gebser, Ursprung und Gegenwart. Teil 1: Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Teil 2: Die Manifestationen der aperspektivischen Welt, Stuttgart 1949/53, ³1970, Taschenbuchausgabe [dtv] in 3 Bden: München 1973, ²1986). Aus Gebsers großangelegter Typologie der nach insgesamt 30 Merkmalen differenzierten 5 Bewußtseinsstrukturen ("archaisch", "magisch", "mythisch", "mental", "integral"; vgl. die synoptische Übersicht, S. 695-699) läßt sich für die Opposition von magischer und mythischer Existenz bei Berücksichtigung der wichtigsten Merkmale folgendes Polaritätsprofil herauslösen:

magische Struktur	*mythische Struktur*
Unität	Polarität
Punkt	Kreis
eindimensional	zweidimensional
vorperspektivisch	unperspektivisch
Schlaf	Traum
Natur	Seele
Instinkt, Trieb, Gefühl	Imagination, Empfinden, Gemüt
vorrational: präkausal, analogisch	irrational: unkausal, polar
Götzen, Idol, Ritual	Götter, Symbol, Mysterien

Diesen beiden Bewußtseinsstrukturen entsprechen die von der frühen Moderne und der Avantgarde jeweils reaktualisierten unterschiedlichen Seiten der archaischen Existenz. Da aber die gegen das neuzeitliche, von der Ratio beherrschte Weltmodell kämpfende Moderne in ihrem Rückgriff auf archaische Haltungen durchaus synkretistisch verfährt, nicht nur Mytheme unterschiedlicher Genese, sondern auch magische und mythische Zustände mischt, genügt uns hier zur Bezeichnung der vor-"mentalen" Struktur der Begriff des Mythischen, der "Magisches" und "Mythisches" (im Sinne Gebsers) zusammenschließt.

[2] Vgl. dazu etwa Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2: Das mythische Denken, Berlin 1925, Darmstadt [7]1977; E.M. Meletinskij, Poëtika mifa, M. 1976, bes. 164-169 ("Obščie svojstva mifologičeskogo myšlenija").

[3] Zum modernistischen (symbolistischen) Begriff der "Wortkunst" (slovesnoe iskusstvo) und seinem aus dem Denken der Formalisten rekonstruierbaren Antonym "Erzählkunst" vgl. Aage A. Hansen-Löve, Die "Realisierung" und "Entfaltung" semantischer Figuren zu Texten, in: Wiener Slawistischer Almanach 10 (1982), 197-252, hier bes.: 231 f., Anm. 24; ders., Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne, in: W. Schmid/W.-D. Stempel (Hgg.), Dialog der Texte, Wien 1983, 291-360. Die "Wortkunst"-"Erzählkunst"-Dichotomie ist nicht kongruent mit der von "Vers" und "Prosa" oder "Lyrik" und "Epik", sondern entspricht der Opposition von "Imagination" und "Fiktion" und korrespondiert mit Roman Jakobsons Polarisierung von "Äquivalenz" und "Kontiguität" oder "paradigmatischer" und "syntagmatischer" Strukturierung.

[4] Zur systematischen und historischen Beschreibung des Phänomens vgl. Viktor Šklovskij, Ornamental'naja proza. Andrej Belyj, in: V.Š., O teorii prozy, M. 1929, 205-255; Hongor Oulanoff, The Serapion Brothers, The Hague 1966, 53-71 ("The Impact of the 'Ornamental' and 'Dynamic' Prose"); Patricia Carden, Ornamentalism and Modernism, in: G. Gibian/H.W. Tjalsma (Hgg.), Russian Modernism, Ithaca 1976, 49-64; Gary L. Browning, Russian Ornamental Prose, in: Slavic and East European Journal, 23 (1979), 346-352; V. Levin, "Neklassičeskie" tipy povestvovanija načala XX veka v iskusstve russkogo literaturnogo jazyka, in:

Slavica Hierosolymitana, 6-7 (1981), 245-275. Die überzeugendsten Strukturbeschreibungen geben N.A. Koževnikova, O tipach povestvovanija v sovetskoj proze, in: Voprosy jazyka sovremennoj russkoj literatury, M. 1971, 97-163; dies., Iz nabljudenij nad neklassičeskoj ("ornamental'noj") prozoj, in: Izv. AN SSSR. Serija lit. i jaz., 35 (1976), Nr. 1, 55-66; Peter Alberg Jensen, The Thing as Such: Boris Pil'njak's "Ornamentalism", in: Russian Literature, 16 (1984), 81-100; Léna Szilárd, Ornamental'nost'/ornamentalizm, in: Russian Literature, 19 (1986), 65-78.

[5] Iz zapisok po teorii slovesnosti (1905), Kap. "Myšlenie poëtičeskoe i mifičeskoe", teilw. abgedr. in: A.P., Ëstetika i poëtika, M. 1976, 414-421, hier: 420.

[6] Das mythische Denken, 51.

[7] Zur unzeitlichen Verklammerung vgl. Verf., Thematische und narrative Äquivalenz, in: R. Grübel (Hg.), Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz, Amsterdam 1984, 79-118.

[8] Das mythische Denken, 87.

[9] Zum Status der Wortkunst bei Čechov vgl. Verf., Klangwiederholungen in Čechovs Erzählprosa, in: J.R. Döring-Smirnov/P. Rehder/W. Schmid (Hgg.), Text - Symbol - Weltmodell. J. Holthusen zum 60. Geburtstag, München 1984, 489-514, zur Narrativität in Babel's Ornamentalismus: Verf., Das nicht erzählte Ereignis in Isaak Babel's "Übergang über den Zbruč", in: Wiener Slawistischer Almanach, 14 (1984), 117-138.

[10] Vgl. dazu Aage A. Hansen-Löve, Mythos als Wiederkehr, in diesem Band.

[11] Vgl. etwa J. Joost van Baak, Zamjatin's Cave. On Troglodyte versus Urban Culture, Myth, and the Semiotics of Literary Space, in: Russian Literature, 10 (1981), 381-422.

[12] E.Z., Zakulisy, erstm. o.T. in: Kak my pišem. Teorija literatury, L. 1930, 29-47, dann mit einigen Auslassungen in: E.Z., Lica, New York 1955, 259-274, hier: 270 f., 273.

[13] "И более сложный случай [als in "Mamaj" und "Peščera"] - в 'Наводнении': здесь интегральный образ наводнения проходит через рассказ в двух планах, реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном - и в их общее русло вливаются все основные образы рассказов." (Zakulisy, 270 f.)

[14] Mit dem organischen Wachsen des "integralen" Bildes korrespondiert in der Wahrnehmung die organische Verwurzelung des Eindrucks: "им самим [d.i. vom Leser] договоренное, дорисованное - будет врезано в него неизмеримо прочнее, врастет в него органически" (Zakulisy, 271).

[15] Kak my pišem, 38 f. In der späteren, "Zakulisy" betitelten Version sind diese Passagen ausgelassen. Über sie berichtet Alex M. Shane, The Life and Works of Evgenij Zamjatin, Berkeley 1968, 202.

[16] Vgl. Zakulisy, 270.

[17] "И если есть звуковые лейт-мотивы - должны быть и лейт-мотивы зрительные" (Zakulisy, 270).

[18] E.Z., Sočinenija, Bd. I, München 1970, 347.

[19] Zur klanglichen Instrumentierung des Erzähleinsatzes vgl. Zamjatins Forderung: "Auf der ersten Seite des Textes muß man die Grundlage des ganzen musikalischen Gewebes bestimmen, den Rhythmus des ganzen Werks hören" (Zakulisy, 269).

[20] Sočinenija, Bd. II, [München] 1982, 113. Nach dieser Ausgabe mit Nennung nur der Seitenzahl alle weiteren Zitate aus der Erzählung.

[21] So etwa Gabriele Leech-Anspach, Evgenij Zamjatin. Häretiker im Namen des Menschen, Wiesbaden 1976, 96-98; Leonore Scheffler, Evgenij Zamjatin. Sein Weltbild und seine literarische Thematik, Köln 1984, 247 f., 251.

[22] Zu den Ähnlichkeiten und Kontrasten zwischen *Navodnenie* und Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* vgl. Christopher Collins, Evgenij Zamjatin. An Interpretive Study, The Hague 1973, 91-94.

[23] "[...] the p u n i s h m e n t is the mental anguish that follows the c r i m e" (Shane, 196) - "Mit dem Eingeständnis ihrer S c h u l d [...] nimmt sie [d.i. Sof'ja] die Verantwortung für ihre Tat und die S ü h n e auf sich" (Leech-Anspach, 101; Hervorhebung in beiden Zitaten von mir, W.Sch.).

[24] Zur Definition des Ereignisses, d.h. des Kerns eines Sujettextes, als des Überschreitens einer Grenze, einer topologischen Abgrenzung oder einer ethischen Norm, vgl. Jurij Lotman, Struktura chudožestvennogo teksta, M. 1970, 280-289; ders., Proischoždenie sjužeta v tipologičeskom osveščenii, in: Ju.L., Stat'i po tipologii kul'tury, Teil II, Tartu 1973, 9-42; ders., Sjužet v kino, in: Ju.L., Semiotika kino i voprosy kinoèstetiki, Tallinn 1973, 85-99. Den Sujettexten stellt Lotman die "sujetlosen" oder "mythologischen" Texte gegenüber, die nicht von Neuigkeiten einer sich wandelnden Welt erzählen, sondern die zyklischen Iterationen und die Isomorphien eines geschlossenen Kosmos darstellen, dessen Ordnungen grundsätzlich affirmiert werden. Der moderne Sujettext ist - nach Lotman, Proischoždenie - das Ergebnis der Wechselwirkung und Interferenz der beiden typologisch primären Texttypen.

[25] *Do kraev* ("bis zum Rand") bildet eine Korrespondenz mit *čerez kraj* ("über den Rand", "zuviel"), das, Ableitung des "integralen" Überschwemmungsbildes, sowohl in eigentlicher als auch in übertragener Bedeutung erscheint: Sof'ja gießt das Öl in die Lampe. Das Öl "fließt über" (через край, 133). Auf Trofims drängende Frage, was mit ihr sei, "hielt sie es nicht mehr aus, es war *zuviel*, die Tränen strömten" ("она не выдержала, это было *через край*, хлынули слезы", 133; Hervorhebung von mir - W. Sch.).

[26] Leech-Anspach, 101.

[27] Vgl. Collins, 91-94.

Gul. Takeiley, 270.

Renate LACHMANN (Konstanz)

MYTHOS ODER PARODIE: NABOKOVS BUCHSTABENSPIELE

1.

Sergej Davydov hat den gnostischen Subtext in den Werken Nabokovs herausgearbeitet.[1] Es geht daher im folgenden nicht darum, neue gnostische Quellen heranzuziehen, um die Davydovsche Lektüre Nabokovs zu bestätigen oder zu präzisieren, denn dessen bedarf sie nicht, sondern darum, Nabokovs ambivalenten Umgang mit dem gnostischen Weltmodell zu beleuchten. Dabei will ich mich auf einen frühen Roman, *Priglašenie na kazn'*, und auf einen speziellen Aspekt, die Buchstabenspiele, beschränken.

Mit der Buchstabenspielerei betritt Nabokov ein synkretistisches Feld hermetisch-gnostisch-kabbalistisch-alchimistischer Überlieferung, deren Einzelelemente er in neue Koalitionen überführt. Die Lehre von einem abwesenden transmundanen Gott und vom Kosmos als Schöpfung eines bösen Demiurgen wird dabei ebenso aufgenommen wie diejenige von dem in den Kosmos gestürzten (besser: geworfenen) Menschen, der um seinen vorkosmischen heilen Zustand weiß und diesen durch die Umkehrung seines Sturzes - durch Gnosis - wiederzuerlangen sucht. Das in allen Diversifizierungen dieser Heilslehre konstante Motiv eines basalen Dualismus - oder eines gespaltenen Zustands der Dinge - ist in *Priglašenie na kazn'* in der Polarisierung von Körper und Geist (ὕλη und πνεῦμα) zu rekonstruieren, ebenso wie die impliziten Untermotive der Verwerfung des Körpers als Seelengefängnis, der Negativierung des Kosmos als eines Machtsystems, das die Knechtung des heilsentfremdeten Menschen zum Ziel hat, des Glaubens an die Rückkehr des geläuterten Pneumas zum vorkosmischen Urprinzip und an den letztendlichen Zerfall der materiellen Welt

in entsprechenden narrativen und semantischen Arrangements des Textes zu identifizieren sind.

Es scheint, als habe Nabokov - wie der Gnosisforscher Hans Jonas - den künstlichen Charakter der Gnosis als "sekundärer, abgeleiteter Mythologie"[2] erkannt (die bekanntlich auf frühe naive Mythen aus dem iranischen, ägyptischen, griechischen Kontext ebenso wie auf Philosopheme aus dem Neuplatonismus und der jüdischen Denktradition als auf eine Art vorgefertigten Materials rekurriert) und erlaube sich nun, deren Künstlichkeit durch einen ludistischen Effekt zu überhöhen. Doch auch der Ludismus hat seine Wurzel in einer für die gnostisch-kabbalistische Tradition konstitutiven Denkfigur: nämlich der einer den gesamten Kosmos erfassenden Korrespondenz. Die Nabokovsche Buchstabenspielästhetik macht sich die in diesem Korrespondenzmodell mitformulierte Vorstellung der Verknüpfbarkeit des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren und den dieser Vorstellung zugrunde liegenden komplizierten Mechanismus der Repräsentation von Zeichen durch Zeichen zunutze. Nabokov enthebt die Zeichen, gleichviel ob er sie ikonisch oder magisch einsetzt, ihrer primären repräsentativen Aufgabe und verleiht ihnen eine exzentrische Funktion, die auf einen Sinngewinn zielt, der außerhalb des kontrollierbaren semiotischen Bezugs liegt.

Die Frage nach Grund und Herkunft gnostischer Spuren in moderner Literatur suggeriert zwei Antworten: entweder handelt es sich um einen bewußten, ästhetisch motivierten Rückgriff auf gnostische Texte oder um das kulturell bedingte Weiterwirken einer häretischen, inoffiziellen Sinntradition. Nimmt man den ersten Fall für Nabokov an, so muß weiter differenziert werden in einerseits eine affirmative Partizipation am gnostischen Mythos, der durch die Darstellung seiner Grundelemente inszeniert wird, und anderseits in ein eklektisches Spiel, das gnostische Elemente zu neuen Sinnfiguren verbindet. Beide Varianten gelten für den Nabokovschen Roman und machen dessen funktionale Ambivalenz von 'magisch' und parodistisch aus. Diese Doppelfunktion erlaubt es, den gnostischen als ästhetischen Mythos zu interpretieren, d.h. die Inszenierung des Mythos ineins als Reprä-

sentation im Medium der Literatur und als gnostisch-ästhetische Texthandlung zu lesen, die im Text als Schreiben gegen den Tod thematisiert wird. *Priglašenie na kazn'* ist ein gnostischer Thesenroman, der ständig den Anschein erweckt, seine These parodistisch zu unterlaufen.

Man liest den Text wie ein kryptographisches Spiel, das einen auf die Spur des Mythos lenkt, eine Spur, die vielleicht falsch ist, gleichwohl aber eine Doppelsinn-Exegese verlangt, die im manifesten Zeichen das andere, abwesende mitliest. Im Prozeß der Lektüre wird gewissermaßen die Scheinwelt des Oberflächensinns aufgelöst: Jedes Sinnangebot wird durch die Ahnung eines Hintersinns zurückgewiesen.

Der Roman erzählt zwei Geschichten: die (manifeste) Geschichte eines zum Tode Verurteilten, der sich auf seine Hinrichtung durch Enthauptung vorbereitet, und die (kryptische) Geschichte der durch einen Läuterungsprozeß vorbereiteten Erlösung des Verurteilten aus dem kosmischen Gefängnis. Die diese zweite Geschichte signalisierenden Zeichen sind Bestandteile der Textstruktur, verweisen aber zugleich auf ein abwesendes Sinnsystem, das durch die Rekonstruktion des hermetisch-gnostischen Subtextes lesbar gemacht werden kann. Die durch diese krypto-referentielle Zeichensetzung erreichte Doppelkodierung verlangt gewissermaßen eine zweite Lektüre, die sich auf die Entzifferung des semantischen Anagramms konzentriert.

Bei der Rekonstruktion von Elementen des gnostischen Mythos wird deutlich, daß dieser in der thematischen Ausrichtung von *Priglašenie na kazn'* eine Auslegung erfährt, die als 'Modernisierung' des gnostischen Grundkonzepts betrachtet werden kann. Denn Nabokov entwirft mit Hilfe der gnostischen Vorfabrikate eine Mythopoetik, die einen einzigen Gegenstand hat: das Schreiben. Der Hauptprotagonist des Romans, Cincinnat, der den Dualismus der Gnosis und das Leiden am gespaltenen Zustand der Dinge austragen muß, folgt als Hyletiker, und als solcher voller Todesfurcht, der Einladung zur Enthauptung; während sein pneumatischer Doppelgänger das Haupt vom Richtpflock hebt und in eine andere Welt fortschreitet. Der Überwindung des irdischen "Ver-

blendungszusammenhangs",[3] die ihm damit gelungen ist, folgt der Zusammenbruch der negativen Schöpfung. Alles Sichtbare, Erfahrbare und Wahrnehmbare erscheint Cincinnat als Parodie auf die transmundane Welt, auf deren Betreten er sich durch den Versuch zu schreiben vorbereitet.

Im Schreibprozeß - so ließe sich die Nabokovsche Version des Dualismus lesen - fallen der bürgerlich-hyletische und der künstlerisch-pneumatische Cincinnat auseinander. Das Schreiben selbst wird als gegen den Tod gerichtete Erlösungshandlung deutbar. Nabokov inszeniert dies mit Hilfe aller am Schreiben beteiligten Faktoren. Die ver-schriebene Zeit - abgebildet im dahinschmelzenden Bleistift - ist die bis zur Hinrichtung verstreichende Zeit. Der Stummel schreibt als letztes das Wort "Tod" und streicht es aus. Der Text, der sein eigenes Ende dementiert, wird zum Unsterblichkeit garantierenden Doppelgänger des Schreibers und kehrt das Symbol des Schreibutensils um: je mehr es sich als Utensil, als Hyle verflüchtigt, desto mehr wächst das Pneuma des Schreibers in der Spur der Ausstreichung.

Diese mythopoetische Schreibutopie - zweifellos das Kernstück des Nabokovschen Romans - wird durch eine Gegenutopie beunruhigt, die ein anderes Medium verheißt: der Fotoapparat. Die Konfrontation zweier Weisen mimetischen Handelns - die Nabokov auch in einigen seiner späteren Romane vorführt - wird in *Priglašenie na kazn'* als Widerstreit des richtigen und des fälschenden Abbildes ausgetragen. Dies ist letztlich eine Neubesetzung der in der platonischen Mimesis-Konzeption enthaltenen Ambivalenz (Mimesis als positive Teilhabe am Urbild einerseits und als Abfall des Abbildes vom Urbild anderseits), deren Spuren in der gnostischen Lehre vom Kosmos als Fälschung[4] und in Nabokovs Interpretation der Welt als Parodie erkennbar sind. Im Roman wird der Schreiber Cincinnat, der positive Mimetiker und damit positivierte Demiurg, vom fotografierenden negativen Demiurgen, seinem Henker und umgekehrten Doppelgänger, verfolgt. Der böse Demiurg ist Fälscher: seine Fotografien, die er als Teile eines Fotohoroskops bezeichnet, sind Zeitmanipulationen: sie bilden junge Lebende als alte Tote ab. Wie läßt sich diese

Gegenüberstellung von Lichtschreiber und Buchstabenschreiber, von Lichtelement (φῶς) und Buchstabe (γράμμα), von Fotoapparat und Bleistiftstummel lesen? Der Illusionismus der Lichtschrift - "parodija na rabotu vremeni" - läßt keine Partizipation zu, denn die (falsche, manipulierte) Kopie der Zukunft endet auf dem Totenbett; die Buchstabenschrift dagegen verbürgt die Teilhabe am Buchstabierten, der Entwurf des Schreibers verheißt das Nicht-Ende. Cincinnats Schreiben bedeutet die Aufhebung des Todes und ist damit ein gnostischer Erlösungsakt. Mit dieser Interpretation läßt sich die utopische Dimension der Nabokovschen Mythopoetik noch einmal bestätigen: die gnostische Kulthandlung wird als ästhetische ausgelegt, Gnosis erscheint als Poiesis.

Nun ist die ästhetische Handlung im Text selbst präsent und zwar als sprachliche, genauer buchstäbliche. Sie bedient sich verschiedener Spielformen: Rekurrenz, Palindrom, Anagramm, Buchstabenikonik, Buchstabenonomastik sind die häufigsten. Spiel bedeutet bei Nabokov die Aufdeckung eines verborgenen Regelsystems und die Anwendung einer zweiten, absenten Grammatik.[5] Es ist die Grammatik der Wortmagie, die in die kabbalistische Tradition verweist und in einem Mythos der Korrespondenzen gründet, der den Schlüssel für den Gesamtkosmos zu enthalten scheint. Der Sprachludismus läßt sich somit einmal als Clownerie und zum andern als etwas Sakrales interpretieren, das auf ein verborgenes Sinnsystem verweist, das des Mythos.

Zwischen dem Mythos, der die magischen Spiele legitimiert, und der Parodie des Mythos bewegt sich mithin der Nabokovsche Text. Der Mythos von der Lesbarkeit der Welt,[6] den Nabokov in seinen Buchstabenspielen in Szene setzt, und sein privater Mythos, der das Schreiben als Kreation einer noch nicht benannten Welt versteht, die den Schreibprozeß selbst als deren Verlängerung entwirft, entsprechen einander. Einem vorpoetischen Mythos korrespondiert ein poetischer. Nun geht Nabokov bei der buchstabenmagischen Strukturierung seines Werkes sehr präzise vor. Vom Einzelzeichen über die Reihe und deren Umkehrung , Zyklusbildung, Palindrom, Anagramm, Silben- und Wortwiederholung, gelten alle Mittel der Niederschrift des Mythos. Diese Nieder-

schrift, die die Kenntnis des Mythos voraussetzt, ist sie nun selber ein magisches Schreiben - oder wird die Magie im Schreibprozeß aufgehoben? Zunächst setzt Nabokov alles daran, die Buchstaben aus dem Status ihrer kommunikativen Transparenz zu lösen und opak zu machen; oder anders: ihre kommunikative Rolle zu unterlaufen durch eine symbolische, die die buchstabierten Worte, die noch in einer kommunikativen und alltagssemantischen Kette stehen, in andere Systeme verketten. D.h. die "ars combinatoria"[7], die die Buchstaben ausdeutet, verläuft unterhalb der narrativen Kunst, die ihrerseits die der "ars combinatoria" verpflichteten Muster hinschreibt. So ist die Narration, da sie einem Buchstabengesetz folgt, das im Text selbst nicht zur Gänze expliziert wird, kryptographisch. Oder: jede Narration ist eine der möglichen Versionen des Alphabets, die die Wahrheit über den Kosmos entfalten, jede Narration ist durch die Verstellung der Buchstaben bestimmt: das Anagramm. Es geht darum, das Anagramm zu erkennen. Der Schöpfer, der kreative Schreiber, wirft das Alphabet wie ein Netzwerk aus, in dem die Welt, die darin vorgezeichnet ist, gefangen wird.

Nabokov läßt die Protagonisten seiner Romane, die allesamt Schreiber sind, die Metapher der Lesbarkeit der Welt in immer anderen Versionen zitieren - besonders ausführlich in *The Real Life of Sebastian Knight*:

> The answer to all questions of life and death, "the absolute solution" was written all over the world he had known: it was like a traveller realizing that the wild country he surveys is not an accidental assembly of natural phenomena, but the page in a book where these mountains and forests, and fields, and rivers are disposed in such a way as to form a coherent sentence; the vowel of a lake fusing with the consonant of a sibilant slope; the windings of a road writing its message in a round hand, as clear as that of one's father; trees conversing in dumb-show, making sense to one who has learnt the gestures of their language.... Thus the traveller spells the landscape and its sense is disclosed, and likewise, the intricate pattern of human life turns out to be monogrammatic, now quite clear to the inner eye disentangling the interwoven letters.[8]

Jedoch arbeitet Nabokov auch mit einer diese Metapher depotenzierenden Version: der einer zweiten Schöpfung der Welt,

einer künstlichen, die den Gesetzen des Spiels gehorcht. Und wie ironisch der Bezug des scrabble als Gesellschaftsspiel, das er in *Ada or Ardour* die inzestuösen Liebenden spielen läßt (die Anglorussen nennen es Flavita = Alfavita), zu der mythisch legitimierten Buchstabenmagie auch sein mag, der Glaube an die Matrix des Alphabets in der Verfügungsgewalt des Schreibers, der die Welt wie der Schöpfergott und Schrifterfinder der Kabbalah entfaltet und zusammenfaltet, setzt sich doch durch. Am Ende von *Priglašenie na kazn'* wird die Welt wie ein Puppentheater zusammengeklappt, eine Bewegung, die jene des Zusammenfaltens und Einrollens der Buchrolle der Welt wiederholt.[9] Die komische Theatralik, die Nabokov in der Beschreibung der Enthauptungsvorbereitungen einsetzt, affiziert den Mythos, der in dieser Analogie-Metapher des theatrum mundi zu erkennen ist. Die Metapher wird ingeniös entfaltet: Gefängnis und Umwelt stellen ein absurdes Theater dar. Der Henker ist ein Clown, der bei einem Handstand auf dem Stuhl sein Gebiß auf der Lehne zurückläßt; der Gefängnis- ist eigentlich ein Zirkusdirektor; der Mond ist Versatzstück ebenso wie die große Spinne, die zwar täglich gefüttert wird, aber letztlich an einem Gummifaden hängt; das Publikum der öffentlichen Enthauptung ist aus Pappe; die sichtbare Welt wird wie ein einziges großes Versatzstück, eine "butaforija", zum Verschwinden gebracht. Die Theatermetapher erfährt eine doppelte Auslegung: denn es kollabiert nicht nur die Welt als Theater, sondern auch das Theater in der Welt. Diesem Welttheater entkommt nur einer, der pneumatische Doppelgänger, der seine physische, hyletische Gestalt in dessen Kulissen zurückläßt und in gnostischer Schau das Jenseits betritt. Die zirkushafte Theatralik erscheint aber auch als eine im Gehirn stattfindende "maskarad" (vgl. die "mozgovaja igra" in Belyjs *Peterburg*) oder, um bei der Schreibmetapher zu bleiben, als Enkephalogramm. Sie signalisiert die Herrschaft des Schreiber-Schöpfers über sein Produkt, das er aufbaut und vernichtet. Die Ausfaltung der theatrum mundi-Metapher,[10] deren Pointe der Welt-Kollaps ist, gewinnt durch die Inszenierung der Buchstabenspiele eine weitere, Kosmos und Alphabet 'dramatisch' ver-

knüpfende Dimension: der Kosmos, so lehrt die Kabballah, ist am Ende, wenn alle Buchstabenkombinationen durchprobiert worden sind. Das Wort- und Buchstabenspiel bedient sich grotesk-komischer Einfälle, die mit dem Duktus der Aufzeichnungen des gnostischen Helden konkurrieren, der seine pneumatischen Erfahrungen niederschreibt. Es ist die Konkurrenz zwischen Oberflächenunterhaltsamkeit und 'Tiefsinn', die das eingangs erwähnte semantische Doppelmuster von seriös und parodistisch wiederholt. Dieses betrifft die Buchstabenoperationen selbst, die sich auf zwei scheinbar gegenläufige Traditionen beziehen: die des "lusus verborum" (der die "littera" miteinschließt) und die der Buchstabenmagie. (Daß der Ludismus, insbesondere der barocke, seine ästhetische Qualität durch eine magische rechtfertigt, spielt hierbei eine wichtige Rolle)[11]. Lusus und Magie partizipieren am Mythos von der zu lesenden und nachzubuchstabierenden Welt. Der Lusus beleuchtet die Magie, der er sich verdankt. D.h. die Buchstabeninszenierung treibt einen ludistischen Symbolismus hervor, der die Magie entblößt und damit die durch die Magie gebundene Arbitrarität des Alphabets (und analog der Sprache) wieder freigibt. Die Wechselbeziehung zwischen Lusus und Magie schließt diejenige zwischen Spiel und Gegenspiel, Kalkulation und Beschwörung ein. Nabokov hat gerade dieser Aspekt des Umschlagens des 'Sinn-Spiels' in den 'Sinn-Zauber' interessiert. Den Wortautor und Schreiber profiliert er immer wieder als den einzigen, der die verlorene, überlagerte Magie im Artismus wiederzuerwekken vermag. Nabokov hat sich verschiedene Bestandteile des weitverzweigten, geradezu proliferierenden Mythos zunutze gemacht, eine Art Synkretismus hergestellt, der es kaum noch erlaubt, eine stimmige Mytho-Logik zu rekonstruieren.

2.

Die Nabokovsche Spielästhetik läßt in allen Einzelverfahren die Orientierung sowohl an der symbolistischen wie an der futuristischen Sprachkonzeption erkennen. Doch legt die Einführung des Schreibthemas, d.h. die Beschreibung von Buchstabenformen,

Schreibutensilien und Phasen des Schreibprozesses nahe, die durch Lautwiederholung, Lautumkehrung, Assonanz und Alliteration erzeugten klanglichen Qualitäten in ihrer *graphischen* Gestalt zu erfassen. Das unmotivierte Erscheinen der Schreibutensilien auf dem Gefängnistisch (als Gabe eines außerirdischen Gesandten deutbar)[12] eröffnet den semantischen Bereich, der als zentrale Isotopie des Textes gelten kann.[13] Der Bleistift, gespitzt, abgebissen, langsam abnehmend (wie das Leben eines Menschen); das Papier, seine Weiße; die Blätter, vollgeschrieben oder leer; alle Derivationen von Schreiben und Zeichnen; die Verbindung von Buchstabe und Ornament; der Hinweis auf unterschiedliche Schriftzeichen, auf Spiegelschrift, auf unverständliche Zeichen (die einen orientalischen Charakter haben); der Vergleich des Bleistifts mit dem Zeigefinger, alle diese Elemente haben ihren Fluchtpunkt im Schreibthema. Das gilt insbesondere für das Ausstreichen des Wortes "Tod" und für Sätze, in denen das Benennen/Be-Schreiben und die Buchstaben einziger Gegenstand sind.

In dem Passus:

> Окружающие понимали друг друга с полуслова, - ибо не было у них таких слов, которые бы кончались как-нибудь не-ожиданно, на ижицу, что-ли, обращаясь в пращу или птицу, с удивительными последствиями... То, что не названо, - не существует. К сожалению, все было названо. (S. 38)

wird deutlich, daß Nabokov eine Mythosinterpretation versucht. "То, что не названо, не существует" klingt wie ein Zitat aus kabbalistischer Lehre, allerdings in gleichsam verkehrter Version. (In der Kaballah befindet sich die ganze Schöpfung in ständiger Gott geltender Namengebung, alles, was existiert, ist Ausdruck seiner Sprache). Mit "К сожалению все было названо" beginnt die Auflehnung des schreibenden poetischen Demiurgen. Der Benennungsakt ruft Unerwartetes in die Existenz. Gegen alles, was benannt und damit existent ist, muß angeschrieben werden mit neuen Benennungen - auch wenn man gestraft wird dafür. "Писателей буду штрафовать", sagt der Gefängnisdirektor. Namengeben, d.h. Benennen bedeutet auch das richtige Kombinieren der Buchstaben. Die Buchstaben partizipieren am richtigen Namen, der das Existente verbürgt. Damit verweist Nabokov auf den Zusammen-

hang von Benennen, Existenz und Buchstaben, den Gershom Scholem wie folgt expliziert:

> All things exist only by virtue of their degree of participation in the great name of God [...] the letters of the spiritual language are the elements both of the most fundamental spiritual reality and the profoundest understanding and knowledge.[14]

In jüdisch-mystischer Tradition leidet die Torah, die in ihrer Totalität den geheimen Namen Gottes buchstabiert, an einem Mangel, d.h. an einem falschen oder fehlenden Buchstaben. Das Wiederfinden des fehlenden oder richtigen Buchstaben wird die perfekte Torah wiederherstellen und damit den Namen Gottes und die Ordnung des Kosmos.[15] Auch dieser Aspekt wird in dem angeführten Passus ausgelegt. Die geheime Ordnung, die von dem Allesgesagthaben der Alltagssprache überlagert ist, kann durch die Restitution des verlorengegangenen letzten Buchstaben des kirchenslavischen Alphabets, der "ižica", aufgedeckt oder neu beschrieben werden. Der archaische Buchstabe wird in seinen beiden Varianten zur Schleuder, "prašča", Ꙗ , zum Vogel "ptica", V . Nabokov bedient sich hier eines Buchstabenikonizismus,[16] der, versteht man ihn als das Ausdeuten von Buchstabenformen, auf buchstabenmagische Praktiken in Gnosis, Kabbalah und griechischer Mystik verweist und, was "ptica" angeht, auch im Bereich der Mythen über die Schrifterfindung verortet werden kann. Als einer der Schrifterfinder gilt Hermes, der die Form der Buchstaben aus dem Flug der Kraniche abgelesen hat; für Palamedes wird der Mythos (den Lucan V 716 und Martial XIII 75 nacherzählen) noch konkreter, er nämlich hat aus den Fluglinien der Kraniche ein Lamda oder ein Ypsilon herausgelesen.[17] Wenn man sich die Buchstabenvarianten der "ižica" vor Augen hält, dann hat Nabokov seine Exegese an dieser Mythosversion ausgerichtet. Daß er den Kranich-Buchstabenmythos kannte, erhellt aus seinem Gedicht *An Evening on Russian Poetry*, in dem es heißt: "The Greek, as you remember, fashioned his alphabet from cranes in flight." Aber die "ižica" ist nicht nur der letzte Buchstabe des altkirchenslavischen Alphabets und zusammen mit "azъ", das gegen Ende des Romans auftaucht, das Alpha und Omega, das die gesamte Weltbeschreibung

umfaßt, sondern sie gewinnt als altkirchenslavische Version des griechischen Ypsilon eine weitere Nuance innerhalb der Buchstabenmeditation:

> Y ist das γράμμα φιλόσοφον schlechthin. [...] Es wird an zahlreichen Stellen als Illustration des Gleichnisses von den beiden Wegen der Tugend und des Lasters aufgefaßt, das seit Hesiod in der griechischen, jüdischen und christlichen Moralistik sehr beliebt gewesen ist. Pythagoras selbst soll diesen Sinn des Ypsilon aufgezeigt haben.[18]

Nach Pythagoras ist das γράμμα φιλόσοφον das Sinnbild aller στοιχεῖα, d.h. Buchstaben.[19] Die drei Arme stellen die Vokale, die tönenden und die stummen Konsonanten dar. Interessant ist hier die Mehrfachbesetzung eines Zeichens: der Dualismus paßt zur Gnosis. Die Vorstellung, daß e i n Buchstabe alle enthalte, rekapituliert die Denkfigur der Korrespondenz von mikro und makro, des Einschlusses, der Summe, der Matrix. Die Metapher des Vogelzuges[20] assoziiert nach dem mythenproliferierenden Muster noch ein weiteres Element: den Schrifterfinder Thot (der bei den Griechen mit Hermes gleichgesetzt wird) und der in der ägyptischen Hieroglyphik mit dem Piktogramm 'Ibiskopf' aufgezeichnet und ikonographisch in seiner Funktion als Totengott und Totenschreiber, der den Menschen ihr Leben zumißt, als anthropomorphe Gestalt ebenfalls mit Ibiskopf dargestellt wird. Thot hat die Sprache gegliedert und Unbenanntes benannt. Die Assoziation mit Ägyptischem zieht eine weitere, für Nabokov bedeutsame, nach sich: mit Vogel ist, wenn man das dem Todesthema spiegelbildliche Schreibthema im Auge behält, die "rajskaja ptica sirin" gemeint. Sirin (Sirene) als Vogelleib mit Menschenkopf (in der russischen Volksmythologie bekannt) läßt sich mit dem ägyptischen Seelenvogel Ba vergleichen, der hieroglyphisch und ikonographisch so dargestellt wird (und im übrigen wie die Sirin-Figur in Nabokovs Romanen eine Doppelgänger-Gestaltung ist). Sirin ist das Pseudonym des frühen Nabokov (und der Name des Verlages, in dem Belyjs *Peterburg* erschienen ist). So ist, sehr vermittelt, der Autor als Schreiber, als Textdemiurg präsent. Sirin steht für das pneumatische Prinzip, für den echten Schöpfer. (Diese Art von Mythensynkretismus: russische Volksmythologie und Ägyp-

tisches, ist ja von Chlebnikov her bekannt. Der literarisierte Mythos erlaubt sich Mehrfachkodierung, Synkretismen, Wucherungen.)

Ein anderes Beispiel: Cincinnat klagt nicht nur über den fehlenden Buchstaben, sondern auch über sein Unvermögen zu schreiben:

> ... ничего не получится из того, что хочу рассказать, а лишь останутся черные трупы удавленных слов, как висельники [...] вечерние очерки глаголей, воронье... (S. 96)

Hier ist nun der alphabetische Ikonizismus als Muster schon vorausgesetzt, denn der Leser muß sich zu "glagolej" die Majuskel-Form des vierten Buchstabens des altkirchenslavischen Alphabets vorstellen (Г). Das Spiel mit "glagol'" als Buchstabenbezeichnung und als Wort in der Bedeutung Galgen, und als ikonische Bedeutung, wird durch dasjenige mit "glagol'"/"glagol" (in der altkirchenslavischen Bedeutung 'Wort') ergänzt: Cincinnats Satz, die "verevka" sei ihm lieber als der "topor", schafft die Parallele: Wortleichen am Galgen, Schreiber unterm Fallbeil.

Das folgende Buchstabenikon, das Don Barton Johnson bereits interpretiert hat, erlaubt noch einmal, das Nabokovsche Verfahren mit seiner polysemischen Ausrichtung zu beleuchten:

> Тупое "тут" подпертое и запертое четою "твердо", темная тюрьма, в которую заключен неуемно воющий ужас, держит меня и теснит.

Mit "tut", Inbegriff der hyletischen, schlechten Welt, des kosmischen Gefängnisses, wird dieser semantische Komplex buchstabenikonisch und buchstabenonomastisch entfaltet. "TUT", eine Art Ideogramm, bildet den "uznik" (u), umrahmt von zwei "tjuremščiki" (T, T), ab. T wird zudem mit dem Buchstabennamen des altkirchenslavischen Alphabets "tvërdo" expliziert, was natürlich "tverd'"; "tverdynja" assoziiert ebenso wie "temnica", ein archaisierendes Wort für Gefängnis. Aber auch "toska", von hoher Frequenz im Gesamttext, wird durch das "T" evoziert. Das "u" kann auch für "užas" stehen, wie Barton Johnson suggeriert, und gleichzeitig Belyjs "uuu" zitieren, das in *Peterburg* das revolutionäre Gären verlautlicht. Doch ist das "u" eher graphisch als

phonetisch zu lesen, d.h. als Versuch, die Belyjsche Lautung zu visualisieren. Noch einmal zum "T" zurück: durch die Semantik der Buchstabennamen und die symbolische Exegese, die graphisch-phonetisch verläuft, hindurch bleibt die ältere ikonische Lesung des griechischen Tau als σταυρός ('Kreuz') sichtbar (vgl. das ägyptische Ankh-Kreuz, die Unsterblichkeitshieroglyphe: ☥). Die Assoziation "stauros" - Stavrogin verweist über die Verschiebung vom Kreuzigen zum Erhängen auch auf die (nicht kreuzigende) Todesart in *Priglašenie na kazn'*, die Enthauptung. In jedem Fall wird mit "tut" als Ideogramm eine Buchstabenexegese nachgespielt, wie sie Dornseiff etwa im babylonischen Talmud belegt findet.[21]

Ein weiteres Beispiel: bei einer öffentlichen Schau, während der Henker und Opfer gemeinsam dem Publikum präsentiert werden und die Initialen ihrer beider Namen, Pierre und Cincinnat, in Leuchtschrift[22] am Himmel erscheinen, wird die falsche Doppelgängerei aufgedeckt: Das П erscheint als Umkehrung von Ц, aber nur fast: es entsteht ein "растянутый грандиозный вензель из П и Ц не совсем однако вышедший" (S. 187). Das Häkchen macht den ganzen Unterschied aus. Auch hierzu gibt es Prätexte in der buchstabenmystischen Tradition. Dornseiff verweist auf die in einigen Lehrzweigen der Kabbalah enthaltene Vorstellung, daß die Häkchen und Punkte als spezifische Zeichen zu begreifen seien, in denen die Heiligkeit enthalten sei und auf die sich die ganze Verehrung zu richten habe. In Cincinnats Häkchen "," liegt seine Pneumatik, es repräsentiert den Punkt, auf den er alles, auch sich selbst, reduzieren kann, wenn er sich Schicht um Schicht von seiner körperlichen Hülle befreit. In seinem Schreibermonolog schildert er diesen Vorgang des Sich-Entkörperns: "я снимаю с себя оболочку за оболочкой...". Sich langsam entkleidend gelangt er "до последней, неделимой твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь! - как перстень с перлом в кровавом жиру акулы." (S. 95) Dieser eine Punkt aber, der als der e i n e Buchstabe interpretiert werden kann, repräsentiert das pneumatische Wesen.

Dies ist eine gnostisch 'gesättigte' Stelle - einen ihrer Subtexte bildet der Mythos von der die Seele symbolisierenden Perle, die im Haifisch wiedergefunden wird.[23] Man kann sie, was die erwähnte, Häkchen, Punkt und Buchstabe betreffende Mythoargumentation angeht, durch einen eindrucksvollen Passus aus *Sebastian Knight* ergänzen:

> the intricate pattern of human life turns out to be monogrammatic, now quite clear to the inner eye disentangling the interwoven letters (S. 150).

Hier geht es zwar weniger um Häkchen und Punkt, dafür aber wieder um den e i n e n Buchstaben. Dieser eine Buchstabe bedeutet gemäß einem Konzept, das die Kabbalah entwickelt, GOTT bzw. repräsentiert das Zeichen "Jah", das für "Jahve" steht. Im Nabokovschen System der Sprachkreuzung ist nun durchaus denkbar, daß "Jah" auch "ja" ('ich') bedeutet und daß diese Bedeutung im englischen Text im Homonym EYE enthalten ist (eye-I). D.h. "the inner eye" wird als Replik auf "ja esm'" lesbar.

Auch Strategien, die eher in den Bereich der Lautspiele gehören, sind vom Alphabetismus dominiert. Laut-, Silben- und Wortwiederholungen vom Typ: "кисти-ли крутого колориста"[24], die Belyjs Manier zitieren, sogar die onomatopoetischen Folgen wie mrik, mrak, turup, turup, tok, tok, tok, syp', syp', syp' etc. haben eine graphisch-literale Qualität.

Dornseiff interpretiert Stabreim und Lautwiederholungen in diesem Zusammenhang als Buchstabenwiederholungen: "Oft hat man den Eindruck, daß es dem Magier mehr darauf ankam, daß diese zauberkräftigen Zeichen geschrieben dastehen, als daß sie gesprochen wurden."[25]

Wortwiederholungen werden bei Nabokov zumeist stark semantisiert, als Verdichtung thematischer Komplexe eingesetzt:

> [...] о близости Тамариных садов. Там, когда Марфинька была невестой... Там, где бывало, когда все становилось... Зеленое, муравчатое Там, тамошние холмы томление прудов, тамтатам далекого оркестра (S. 32). Там, там, оригинал тех садов, где мы тут бродили... (S. 99).

Mit "tam" und dem hoch frequenten "tut" wird die dualistische Struktur des gnostischen Themas auf den kleinsten graphi-

schen Nenner gebracht: die hiesige Welt als "tut" - die außerkosmische als "tam".[26] In der Beschreibung der gnostischen Ekstase:

> [Ц] встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны, рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что оставалось от него, постепенно рассаялось, едва окрасив воздух. (S. 44 f.)

wird nicht nur Rhythmisierung im Stile Belyjs (auf Belyj deuten auch "ermolka", "tufli", "chalat" - die Kleidungsstücke Nikolaj Apollonovičs) bewirkt, sondern der Vorgang des Abwerfens der körperlichen Hüllen in einer graphischen Figur, die ein Bewegungsmuster abbildet, aufgezeichnet. In

> Ошибкой пропал я сюда - не именно в темницу - а вообще в этот страшный, полосатый мир, порядочный образец кустарного искусства, но в сущности - беда, ужас, безумие, ошибка (S. 96)

entsteht eine zyklische Struktur. Auf das Figurale weisen metatextuelle Begriffe wie "obrazec", "uzor", "obrazčik" hin. Das Zyklische wiederum ist Denkfigur der Gnosis: gegen die Parameter finalistischer, linearer Zeit tritt der Kreis, die sich in den Schwanz beißende Schlange. Die Wortwiederholung ist nicht lautmagisch, sondern buchstäblich das niedergeschriebene Muster dieser Zeitvorstellung, was der Text kommentiert:

> там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора по нем (S. 99).

Der Text bietet für die Buchstabenpraxis immer auch die 'Übersetzung' in Konzepte an. Auf die zyklische und Spiralstruktur der Romane in toto hat Davydov hingewiesen. (Er entdeckte das Moebiusband in *Dar*, die Innenseite wird in die Außenseite verkehrt.) Beide, Kreis und Spirale, konnotieren "beskonečnost'". In *Dar* wird über Fedor Godunov-Čerdyncevs Biographie Černyševskijs gesagt:

> [...] составить жизнеописание в виде кольца, замыкающегося апокрифическим сонетом так, чтобы получилась не столько

> форма книги, которая своей конечностью противна кругообразной природе всего сущего, сколько одна фраза, следующая по ободу, т.е. бесконечная.[27]

Während die Buchform endlich ist, d.h. telosbezogen, kann die Kreise und Spiralen bildende Buchstabenkette die Idee der Unendlichkeit in eine graphische Figur umsetzen. Nabokov fasziniert sowohl die Idee der festen Kombinatorik als auch die der Unausschöpflichkeit des Zeichenvorrats. Der Satz aus *Sebastian Knight*: "One should constantly bear in mind that all men consist of the same twenty-five letters variously mixed" - eine Variante des schon erwähnten Elements kabbalistischer Lehre von der Endlichkeit der Welt infolge der ausgespielten Buchstabenkombinationen - wird durch das Unendlichkeitspathos entkräftet, das den Abschluß von *Dar* markiert. In einem in Prosa versteckten Sonett im Puškin-Stil weist der Ausgang von *Dar* darauf hin, daß es eigentlich keinen Abschluß gibt:

> продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, - и не кончается строка. (S. 411)

Die Buchstabenkombinatorik - "twenty-five letters variously mixed" - bestimmt das Spiel, das Nabokov mit dem eigenen Namen treibt, den er durch alphabetische Permutation in immer anderer Form in seinen Romanen auftauchen läßt: Vivian Darkbloom, Vivian Bloodmark, Vivian Badlook, Adam von Libikov, Blavdak Vinomori, Baron Klim Avidov etc. Dieses anagrammatische Namenspiel parodiert die kabbalistische Idee vom Namen Gottes, der in allen Buchstabenkombinationen versteckt sein kann. Die Buchstabengebundenheit des Anagramms (entgegen de Saussures Privilegierung der Lautseite) gilt auch fürs Palindrom:

> Возьми-ка слово "ропот", говорил Цинциннату его шурин, остряк, и прочти обратно. А? Смешно получается. (S. 108)

Die Rückwärts l e s u n g ergibt "topor", das 'Beil' ist die Folge des 'Aufmuckens'.

Zur Buchstabenpermutation, die Dornseiff "anakyklesis", "anagrammatismos", "revolutio" nennt,[28] gehört die kabbalistische Vertauschungsexegese, die "Ziruph" oder "Gilgul" heißt, was

'Verschmelzung' bedeutet. Folgender Passus aus *Priglašenie na kazn'* belegt Nabokovs Kenntnis dieses Verfahrens und seinen Versuch, es für seine Poetik auszulegen:

> Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складывают слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, - так что вся строка - живой перелив. (S. 98 f.)

Das ist ineins poetologisches Programm, das die Sprachtheorie der Symbolisten zitiert und deren Praxis beschreibt, und kabbalistisches Konzept: "pereliv" heißt u.a. 'Umgießen von Metallen', 'Schmelzen', was den Umkreis der Sprachalchimie aufruft. Zur Schmelzmagie tritt die Entsprechungslehre, die letztlich auch die Metapher von der Lesbarkeit der Welt motiviert.[29]

Sympathetik und Ikonik, die sich aus diesem Ansatz entwikkeln, bringen auch Spielformen hervor, magische und ludistische Funktionen überlagern sich. Die Welt als Text erscheint dabei als Alphabetreihe, d.h. die Reihe steht gegen den Text, die figurenbildende Reihenfolge (Kreis, Spirale) steht gegen die Verflechtung, jedes Element in der Reihe generiert Reihen, wuchert. Vielleicht wird sogar das Konzept des Textes als Zeichenensemble mit Systemcharakter durch die Reihe, die Korrespondenzreihen erzeugt, aufgelöst. Die alphabetische stört die textuelle Operation.

Mit Kreis und Spirale, mit Galgen und Vogel knüpft Nabokov auch an die Tradition der παίγνια, der Spielformen, der ornamentalen Korrespondenzikone an, die aus Buchstaben die Formen von Herz, Flügel, Traube bilden und die aus der Magie in die Ästhetik der Klimata und der carmina figurata geraten sind.[30]

Aber so, wie das Ornamentale und das Magische auseinanderfallen[31] und sich doch zugleich auch gegenseitig kommentieren, ist das Verhältnis von Alphabet und Narration spielerische und magische Korrespondenz. Das Gebet an das göttliche Ei auf ein Ei zu schreiben, ist Empfehlung der Magier, die bedeutet, daß die Welt nicht nur gelesen, sondern auch be-schrieben wird mit Korrespondenzzeichen. Für Nabokov gelten sympathetisch-metony-

mische und ikonische Beziehungen zwischen dem weißen Blatt Papier und der Welt, dem Körper und dem Buchstaben: "я так озяб, что мне кажется отвлеченное понятие 'холод' должно иметь форму моего тела" (S. 188), aber auch zwischen dem Bleistift und dem Schreiber, dessen schreibmagische Handlung die Ausstreichung des Wortes "Tod" ist, das ausgestrichen als einziges Wort auf einer weißen Seite zurückbleibt:

> "Но теперь, когда я закален, когда меня почти не пугает..."
> Тут кончилась страница, и Цинциннат спохватился, что вышла бумага. Впрочем, еще один лист отыскался.
> "...смерть", - продолжая фразу, написал он на нем, - но сразу вычеркнул это слово. (S. 201)

Das Ausstreichen des Wortes "Tod" bedeutet die Gleichsetzung von Wortkörper und Bedeutung, die Wiederholung einer im Mythos wurzelnden Sprachpraxis. Das Ausstreichen selbst ist ein Unwirksammachen wie das magische Rückwärtslesen eines Fluches.[32] Das Wort wird nicht getilgt, denn es gibt das Verbot, Geschriebenes zu löschen, da in jedem Geschriebenen der Name Gottes verborgen ist (vgl. hierzu die Angewohnheit Sebastian Knights, verworfene Sätze stehenzulassen). Der Schreiber streicht seinen eigenen Tod aus mit einem Schreibutensil, das seine Lebensdauer abbildet. Nicht von ungefähr läßt Nabokov, wieder sehr vermittelt, Buchstaben und Schreibschrift zusammenfallen, metonymisch ihre Plätze tauschen. Das griechische Wort für Buchstabe, στοιχεῖον[33], das als Projektion der Sonnenhöhe bzw. des durchlaufenen Sektors der Gestirnbahn ein Maß bedeutet, aber auch kleinste Einheit, Atom, also ein komplizierter Zusammenfall von Element, Gestirn und Buchstabe, das die Entsprechungsmagiker zu bestätigen schien, wird bei Nabokov im abnehmenden Bleistift erkennbar, der als Lebensmaß interpretiert werden kann und stellvertretend für den Schreiber steht: Maß - zu Messendes - Messender (Teilbereich der Buchstabenmystik ist die Gnomonik). Aber in Nabokovs Romanen geht es um die Aufhebung des Maßes, die Maßlosigkeit des Schreibens gegen den Tod.

3.

Der leeren Theatralik des Kosmos wird ein auf kryptischen Korrespondenzen beruhendes Zeichensystem entgegengestellt, das Bedeutungen zuläßt, die soteriologisch zu interpretieren sind. Im Buchstabenspiel als zugleich magischer und kalkulierter Prozedur kreuzen sich Konzepte häretischer Weltvorstellung mit ästhetischen der Avantgarde. Aber die Ambivalenz zwischen Literatur als konventioneller Größe offizieller Kultur und gnostischem Mythos, der die Weiterexistenz einer sich des Mediums Literatur bedienenden inoffiziellen Kulturtradition signalisiert, bleibt bestehhen. Sie bleibt es auch dann, wenn man für Nabokov annimmt, daß die Kenntnis einer Vielzahl einander überlappender, sich ablösender Mythen aus Kabbalah, Gnosis, buchstabenmagischen Ritualen und ihren verzweigten Nachschriften (bei Plotin, Raimundus Lullus, Athanasius Kircher, Goethe und den Romantikern) das Material für die sinnbildenden (sinnbindenden) Elemente seines Romans geliefert hat, daß mythenhistorisch verbürgte Motive nachgestellt, umgestellt und umgewertet werden, mal spielerisch, mal seriös ausgelegt. Denn daneben und dagegen steht das Niederschreiben eines Schreibermythos, in dem der auctor an die Stelle Gottes tritt. Dieser zugleich säkularisierte und poetisierte Mythos, ästhetische Kontrafaktur, kann als später Nachfahre der gnostischen und kabbalistischen Tradition diese neu lesbar machen. Die Lesbarkeit der Welt wird zur Lesbarkeit des Mythos.

Der auctor buchstabiert die Welt nicht nach, sondern neu. Und nicht ist die Welt ein Text, den er liest, sondern sein Text schreibt eine Welt auf, die der Leser nachbuchstabieren muß.

Und so ist womöglich umgekehrt die Parodie im Schreiben als mythischer Handlung aufgehoben. Das Schreiben läßt sich nicht hintergehen. Im Zer-Schreiben, Zerteilen und Wiederzusammensetzen, Zusammenschreiben wiederholt der Autor die Urgeste des Schreibers, deren Verfahren de Saussure in seinen Anagrammstudien und Toporov in seiner diese fortsetzenden Arbeit analysiert haben.[34]

A N M E R K U N G E N

* Alle Zitate beziehen sich auf *Priglašenie na kazn'* (1938) in der Ardis-Ausgabe, Ann Arbor 1979.

[1] S. Davydov, "Teksty-Matreški" Vladimira Nabokova (= Slavistische Beiträge 152), München 1982.

[2] H. Jonas, Typologische und historische Abgrenzung des Phänomens der Gnosis (1966/67). - In: K. Rudolph (Hg.), Gnosis und Gnostizismus, Darmstadt 1975, S. 626-645, hier: S. 640. Vgl. auch S. Arai, Zur Definition der Gnosis in Rücksicht auf die Frage nach ihrem Ursprung, ebd. S. 646-653, sowie J. Ries (Hg.), Gnosticisme et monde hellénistique, Louvain-La-Neuve 1982.

[3] Zur gnostischen Implikation von Adornos Begriff des Verblendungszusammenhangs vgl. N. Bolz, Erlösung als ob. Über einige gnostische Motive der Kritischen Theorie. - In: J. Taubes (Hg.), Gnosis und Politik, München 1984, S. 264-289.

[4] Zum Konzept des Kosmos als Fälschung und Nachahmung vgl. H. Jonas, S. 635.

[5] R. Jakobson hat die verborgene Grammatik in der Dichtung Chlebnikovs analysiert, vgl. Subliminal Patterning in Poetry. - In: R. J./Sh. Kawamoto (Hg.), Studies in General and Oriental Linguistics, Tokyo 1970, S. 302-308.

[6] Vgl. H. Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt/M. 1981.

[7] Vgl. G.R. Hocke, Manierismus in der deutschen Literatur. Sprachalchimie und esoterische Kombinationskunst, Hamburg 1959.

[8] The Real Life of Sebastian Knight (1941), zitiert nach der Penguin-Ausgabe, London 1982, S. 150.

[9] Vgl. Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, S. 19, 24f.; E.R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1954, S. 304-351.

[10] Die Theatermetaphorik umfaßt weitere Elemente: die Wärter in Hundemasken (wozu es wiederum einen gnostischen Subtext gibt); Cincinnat selbst, der vor seiner "gnoseologičeskaja gnusnost'" ein Puppenschnitzer war; das wort "vertep", das Abspielen des Sommergewitters ("razygralas' letnjaja groza"), die miteinander verfließenden Figuren Rodion-Rodrig-Roman, die von zwei Schauspielern dargestellt werden.

[11] Vgl. Hocke zu Athanasius Kirchers Einfluß auf Quirinus Kuhlmann. Die Relation magisch-ästhetisch gilt nach Hocke auch für Dichter wie Novalis und Mallarmé, s. Kap. "Der magische Buchstabe", S. 7-67.

[12] Der eigentliche auctor des Textes ist nach Davydov ein "provozvestnik", der Cincinnat die ersten Sätze diktiert. Erst allmählich wird Cincinnat zum Schreiber, seine ersten Schreibversuche sind ungrammatisch (Nabokov knüpft hier an den Aphasietopos von Gogol', Dostoevskij und Belyj an). Das gilt insbesondere für den ersten von Cincinnat niedergeschriebenen Satz: и

все-таки я сравнительно. Ведь этот финал я предчувствовал этот финал", in dem nicht nur der besagte Topos aufgenommen, sondern auch der letzte Satz aus Dostoevskijs *Dvojnik* variiert wird. Im *Dvojnik*, wo das Aphasieverfahren eindrucksvoll eingesetzt wird, ist dieser in der Form der erlebten Rede erscheinende Satz allerdings gerade nicht 'defekt': "Увы! он это давно уже предчувствовал" (S. 375). So wird der letzte Satz des früheren Romans, der auch das Unmündigwerden der Figur signalisiert (Goljadkin wird in die Irrenanstalt abtransportiert), im Rahmen des späteren zum Initialsatz eines Textes transformiert, der das langsame (nicht so sehr Mündig- als vielmehr) "Schriftig"-Werden des Hauptprotagonisten ankündigt. Goljadkin (und durch ihn hindurch Akakij) bleibt unerlöster Aphatiker, während Cincinnat zum Schreiber seines eigenen Lebensbuches heranreift. Diese Funktion sieht der Mythos für die Götterschreiber vor, die die Menschenschicksale niederschreiben. Franz Dornseiff erwähnt in *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig 1922, S. 2, den babylonischen Schreiber Nebo, der das Leben verkürzt und verlängert, indem er die Schicksale mit seinem "Griffel des Geschickes" fixiert.

[13] Z.B.: "покатился карандаш, заскользила книга по книге" (S. 41); "большие черные книги на столе" (S. 44f.); "На столе белел чистый лист бумаги, и, выделяясь, на этой белизне..." (S. 26); "там белелось что-то... На столе блестел карандаш" (S. 33); "Цинциннат был легок как лист" (S. 27); "Есть, которые чинят карандаш к себе, будто картошку чистят, а есть, которые стругают от себя, как палку..." (S. 95) - vgl. die Semantik von "činit' pero" in Dostoevskijs *Bednye ljudi*, *Dvojnik* und *Slaboe serdce* -. Cincinnat beobachtet, wie ein Tropfen auf eine Seite fällt: "Несколько букв сквозь каплю из петита обратились в цицеро, вспухнув, как под лежачей лупой." (S. 94) Der Gefängnisbibliothekar, eine pneumatische und die einzige 'positive' Gestalt im Roman, die als in enge Haut eingeschnürt erscheint (Variation des gnostischen Mythos vom Körpergefängnis: die Haut als sichtbare einschnürende Abgrenzung vom Kosmos) bringt Cincinnat Bücher, darunter solche, die er nicht lesen kann, denn sie sind in fremder Schrift geschrieben. Welche Schrift kann hier assoziiert werden? Der Hinweis auf Orientalisches legt in der Tat das Arabische, Iranische oder Aramäische nahe, Schriften/Sprachen, in denen gnostische Texte verfaßt wurden.

[14] Major Trends in Jewish Mysticism, New York 1983, S. 133.

[15] Vgl. G. Scholem, Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Frankfurt/M. 1981, S. 110.

[16] Vgl. D. Barton Johnson, The Alpha and Omega of Nabokov's Prison-House of Language: Alphabetic Iconicism in Invitation to a Beheading. - In: Russian Literature (VI) 1978, S. 347-64. Barton Johnson bestimmt den alphabetischen Ikonizismus wie folgt: "The iconic letters, a device of indisputable ingenuity but necessarily of limited application, represent a vain attempt to loosen the fetters of the prison-house of language for in their visual aspect they reach beyond the conventional lexical level of lang-

uage toward a mystical ideal tongue in which words mime what they mean, an artistic language of perfect clarity in which the correspondence between perception and percept and between percept and word is absolute" (S. 362), womit aber weder der Ludismus noch die parodistische, das Mystische infragestellende Geste erfaßt ist.

[17] Dornseiff, S. 8. Vgl. auch Curtius, S. 341. Curtius zitiert ein Beispiel des 17. Jahrhunderts, Góngora, *Soledad primera*, 1, 609f., wo von Kranichen die Rede ist, die geflügelte Schriftzeichen auf dem durchscheinenden Papier des Himmels bilden. Curtius kommentiert dies damit, daß Góngora ein antikes concetto erneuere, dessen letzte Spur er in Claudianus, De bello Gildonico I (= XV) 477 sehe, die Kraniche bilden im Flug das griechische Lamda. Vgl. auch Mandel'štams *Bessonnica*, wo der keilförmige Kranichzuq von Goethes Kranichen aus *Faust II* und von Dantes Kranichen aus der *Divina Commedia* zitiert werden.

[18] Dornseiff, S. 24.

[19] Ebd.

[20] Vgl. die Vogelmetapher im Rahmen der Schreibsemantik: Puškins ornithomorphe Unterschrift, seine "Feder"-Eigenzeichnungen, die Vogelmetaphern bei Dostoevskij (*Bednye ljudi*); Mandel'štams Vergleich der Feder Dantes mit Vogelfleisch, "iz ptičej ploti", (*Razgovor o Dante*).

[21] Dornseiff, S. 23.

[22] Zur Leuchtschrift als Himmelsschrift ist die parodistische Nutzung des Korrespondenzgedankens zu beachten: Buchstaben - Planeten. Dornseiff, S. 89f, weist auf die Sterne als Himmelsschrift bei den Babyloniern hin. - Die Buchstaben bilden Menschen bzw. repräsentieren sie am Himmel, vgl. das griechische Buchstabenballet (Dornseiff, S. 67) und die grammatotragoedia des Kallios (Dornseiff, S. 67).

[23] Vgl. R. Kühner, "Pearl", in: J. Ries (Hg.), Gnosticisme, S. 189f.

[24] Картина ли кисти крутого колориста (S. 27); Тупик тутошней жизни (S. 200); Какая тоска, Цинциннат, какая тоска, какая каменная тоска (S. 57); Сползали по скалистым скатам (S. 138/140); Симпатичный смертник (S. 39); От рокового рокота голосов (S. 45); По дороге потоки, потопы (S. 131); Хлопот полон рот (S. 76). - Vgl. auch die Reihe mit пуст/ступ, круг und стук: ступени... проступив... переступил... ступени... спутался... отступившись... спускалась... сопутствуемые... наступая (S. 53); и вот, выходя из мрака, подавая друг друга руки, смыкались в круг освещенные фигуры - и, слегка напирая вбок, ...начинали - сперва тугое, влачащееся - круговое движение... (S. 156); кругом крики... на крутигрудо - серебряном корабле... путешествовала многорукая люстра... (S. 182); Стук, стук... вдруг стало. Ток, ток (S. 82).

[25] Dornseiff, S. 61.

[26] Vgl. Belyjs Dualismus von "roj" und "stroj" in *Kotik Letaev*. Das Nabokovsche "tam" rekapituliert das "tam"-Kapitel in *Peter-*

burg und den Namen Tamara aus Lermontovs *Demon*.

[27] *Dar* (1952), zitiert nach der Ardis-Ausgabe, Ann Arbor 1975, S. 230.

[28] Dornseiff, S. 136.

[29] Vgl. zu diesem Komplex A. Hansen-Löve, Die Entfaltung des "Welt-Text"-Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs. - In: Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium. Hg. N.Å. Nilsson, Stockholm 1985, S. 27-87.

[30] Die Doppelfunktion von visuell und akustisch in den griechischen carmina figurata (Flügel, Traube, Herz) behandelt J. Hollander, Vision and Resonance. Two Senses of Poetic Form, New Haven/London 1975 (aber es geht wohl mehr um die Dominanz des Visuellen).

[31] Dornseiff, S. 66f.

[32] Vgl. das Palindrom "ropot/topor". Die geschriebene Buchstabenreihe galt als zaubermächtig, das palindromatische Lesen machte den Zauber wirkungslos, eben dies hieß ἀναγραμματιζόμενα (eine in der Anagrammtheorie nicht berücksichtigte Konnotation). Vgl. Belyjs Perser-Franzose, eine Teufelsgestalt, die "Šišnarfne"/"Enfranšiš" heißt (*Peterburg*). Dornseiff, S. 76ff, sieht eine Entwicklung vom magischen bzw. apotropäischen Gebrauch des Ornaments zum symbolischen. Der ornamental eingesetzte Buchstabe überlagert stets seine kommunikative Funktion. Dornseiff verweist hier auf Pythagoras (S. 81).

[33] Dornseiff, S. 15.

[34] Vgl. J. Starobinski, Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, Paris 1971; N. Toporov, Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik. - In: Poetica 13 (1981), S. 189-251.