

Paul Löwenstein

DAS PARADOXON IN SIGIZMUND KRŽIŽANOVSKIJS PROSA

Die jüngste russische Literaturgeschichte ist nicht arm an (Wieder-) Entdeckungen solcher Autoren, deren Werk der spätestens seit Ende der 1920er Jahren rasch voranschreitenden ideologischen Gleichschaltung der Kunst und den damit einhergehenden Repressionen in der frühen Sowjetunion zum Opfer gefallen und in der Folge für Jahrzehnte aus dem Blickfeld der kulturellen Wahrnehmung geräumt worden ist. Zu ihnen gehört auch Sigizmund Dominikovič Kržižanovskij (1887-1950), dessen meist sehr kurze Erzählungen größtenteils in den 1920er und 1930er Jahren in Moskau entstanden sind, aber erst seit 1989 der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Das vorwiegend phantastische, in vielerlei Hinsicht der experimentellen Ästhetik der scheidenden Avantgarde verpflichtete Programm seiner Prosa, hat mit der Darstellung der ‚sozialistischen Wirklichkeit‘, wie sie den Kunstplanern des sowjetischen Machtapparats vorschwebte, in der Tat wenig zu tun. Zentral für Kržižanovskij's Poetik, so die These des vorliegenden Aufsatzes, ist das Paradoxon, das als literarisches Verfahren alle Ebenen der sprachlich-literarischen Textproduktion durchzieht und miteinander verwebt. Hier wird erstmals der Versuch unternommen, diesem Phänomen von Kržižanovskij's Prosa systematisch nachzuspüren und es in seiner ganzen Reichweite greifbar zu machen. Dazu gehört auch die paradoxe Wirkung, die sich aus der selbstsreflexiven Auseinandersetzung seiner Erzählungen mit dem Wesen der Literatur, ihrer Lektüre und ihrem Bezug zur aussertextuellen Welt ergibt Entsprechend soll das paradoxe Erzählen auch als kritischer Ausdruck einer Krisenepoche und als Angriff auf eine dogmatische, auf gesellschaftlich-kulturelle Arretierung ausgerichtete Politik lesbar gemacht werden.

Prinzip und Funktion des Paradoxons

Das Paradoxon ist ein ebenso allgegenwärtiger wie komplexer Begriff. Seine etymologischen Wurzeln liegen im griechischen παράδοξον, das soviel wie ‚gegen die übliche Meinung‘ bedeutet. Eine von vielen gleichgelagerten Definitionen lautet dementsprechend: „Paradox sind Sachverhalte oder Aussagen über Sachverhalte, die der allgemeinen Meinung oder Erwartung zuwiderlaufen und

deshalb zunächst unverständlich bleiben.“ (Runggaldier 1989, Sp.81) Doch damit ist weder das Spektrum der vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten dieses Begriffs abgedeckt, noch ein konzeptioneller Zugriff auf das Phänomen gegeben, das hier als ein literarisches Verfahren gefasst und verhandelbar gemacht werden soll. Wie lässt sich das logische Paradoxon, unter dem zumeist zwei sich widersprechende Annahmen verstanden werden, die sich separat betrachtet aus jeweils vernünftigen Schlussfolgerungen oder Voraussetzungen ergeben (vgl. Van Heijenoort 1967, 45), mit dem rhetorischen Paradoxon zusammenführen, das seit Aristoteles' *Rhetorik* solche argumentativen und stilistischen, nicht zwangsläufig auf Widerspruch bauenden, Figuren wie Betrug, Rätsel, Wortspiel, Paronomasie, Allusion, Hyperbel oder Homonymie (vgl. Lachmann 2003, 102) bezeichnet?

Roland Hagenbüchle schlägt mit Blick auf die Besonderheiten des Paradoxons in der Literatur, in der er die paradoxspezifische Typen- und Diskursmischung zur Norm gesteigert sieht, eine strukturell übergreifende Definition des Paradoxons vor, die „über den rhetorischen und logisch-mathematischen Bereich im engeren Sinn hinausgreift“ (Hagenbüchle 1992, 36). Dazu befragt er das Paradoxon nach seiner Funktionsweise und erkennt diese in der Grenzüberschreitung. Mit Bezug auf Spencer-Brown *Laws of Form* (1999) beschreibt er den originären Denkvorgang als einen Akt der Grenzziehung, der beliebige dem Verstand zugängliche Sphären gegeneinander abtrennt und somit überhaupt erst denkbar macht. Die Ausgangssituation liegt somit in einem Ganzen, das von verschiedenen Denkansätzen unterschiedlich seziert wird. Deshalb sind die Teilbereiche nicht von Grund auf determiniert, sondern gegen- und ineinander verschiebbar, in ihren Grenzen dynamisch. Dabei trennen und verbinden die Grenzen zugleich. Jeder Bereich steht in Beziehung zum nächsten, sodass er sowohl Folge als auch Grund des anderen sein kann. Die bezogenen Standpunkte erweisen sich aus diesem Blickwinkel als oszillierend und schließen mögliche Widersprüche von vornherein mit ein. Im Paradoxon nun begegnen sich gegenläufige Positionen in einem Punkt und treiben den Bezug des Einen zum total Anderen ins Extrem. Das Phänomen der Grenze muss demnach nicht als absolute Differenz gedacht werden, die widersprüchliche Annahmen für ungültig erklärt, sondern als integrierende Zone.

Mit dieser Herangehensweise lassen sich „Paradoxa nicht nur inner- und intratextuell fassen, sondern Text, Intertext und kulturell-geschichtlicher Kontext kommen so miteinander ins Gespräch.“ (Hagenbüchle 1992, 40) Anzumerken bleibt, dass in Hagenbüchles Argumentation ein harmonisierender Aspekt präsent ist, durch den sich das produktiv-skandalöse Moment des Paradoxons zu verflüchtigen droht, da Widersprüche nicht als unauflösliche Spannungen, sondern als eingeplante Eventualitäten gelten. Dies liegt an dem übergeordneten Anspruch seines Konzepts, das einen distanzierten Blick auf das Denken als sol-

ches wirft. Ergänzend soll deshalb der Begriff des ‚ausgeschlossenen Dritten‘ eingeführt werden, der auf Elena Esposito zurückzuführen ist, die davon spricht, dass ein Paradoxon, im Gegensatz zur eindeutigen Bestimmung, die einen Wert einschließt, einen anderen aber automatisch ausschließt, stets eine Alternative bietet, die beide Bedeutungen berücksichtigt und gleichzeitig außerhalb von diesen steht, ohne dadurch automatisch nicht-existent zu sein (Esposito 1991, 37f.). Ein Paradoxon produziert demnach immer eine gewisse Unschlüssigkeit, eine nicht zuzuordnende Komponente, die den Verstand oder die Wahrnehmung nicht zur Ruhe kommen lässt. Unter diesen Umständen kann selbst das am weitesten gefasste, wörtliche Verständnis des Paradoxons, also etwas, das gegen die allgemeine Meinung gerichtet ist, wie folgt verstanden werden: Die offensichtliche Lüge löst die vertraute Wahrheit nicht einfach ab und darf auch nicht als absurd abgetan werden, sondern interagiert mit ihr, schafft ein abseitiges Dazwischen, das in seinem gespannten Zustand auf eine andere Wahrheit aufmerksam macht. Die besagte Grenzverschiebung des Denkens vollzieht sich unter enormen epistemologischen Widerständen, bevor sie eventuell konsolidiert werden kann.

Dieser Zugang zum Paradoxon soll um eine Gegenüberstellung zum Phantasma ergänzt werden, was angesichts der bei Kržižanovskij vorherrschenden Symbiose von paradoxen und phantastischen Elementen als hilfreich und mit Blick auf die nachfolgende Einschätzung der kulturellen Funktion des Paradoxons als notwendig erscheint.

Renate Lachmann beschreibt das Phantasma als ein unrealistisches Bild, das auf dem „Grundparadox der sprachlichen Repräsentation von Nicht-Faktischem“ beruht und sich vor dem Hintergrund „des (vereinbarungsgemäß) Realen“ extrahiert. Es räumt sich dabei „narrative und mimetische Lizenzen“ ein, „die der akzeptierten Logik zuwiderlaufen.“ (Lachmann 2003, 10-15). Ebenso wie das Paradoxon steht auch das Phantasma im Dienst der Überraschung und Verfremdung, der Täuschung, Lüge und des Experiments. Während das Phantasma jedoch auf die pure Fremdartigkeit merkwürdiger Erscheinungen baut, entfaltet das Paradoxon seine Wirkung in dem Angriff auf standardisierte Denkschemata und dem kontrollierten Übertritt bekannter, durch die Logik gesetzter Grenzen (ebd., 102). Deshalb überbietet das Phantasma in seiner Regel- und Strukturlosigkeit oft das Paradoxon, das zumeist aus einer antipodischen Verkehrung oder kontaminierenden Überlagerung des Gültigen hervorgeht, ohne es gänzlich verdrängen oder verdecken zu wollen (Lachmann 2001, 18f.).

Lachmann bestimmt die phantastische Literatur aber nicht nur als den mimetischen Wahrscheinlichkeiten zuwiderlaufend, sondern auch als eine „häretische Version [...] der Fiktion selbst“ (Lachmann 2003, 10), die sich ihrerseits im Einklang mit kulturell gewobenen Vorstellungen von der Welt befindet, bzw. Bestandteil ihrer Erzeugung ist. Mit Bezug auf kultursemiotische Theorien si-

tuiert sie das Vertraute auf der einen Seite eines binären Modells, auf deren anderer Seite eine Gegenkultur in Form des Phantastischen steht.¹ Durch die Phantastik wird der Einbruch des Fremden in das Eigene bewerkstelligt. Während die standardisierte Literatur als Repräsentant und Produzent eines Proto-Entwurfs von Mensch und Gesellschaft fungiert, widmet sich die Phantastik einem anti-thetischen Entwurf, der die etablierten Vorstellungen besetzen und die verfestigten Grenzen, durch die sich eine Kultur nach außen hin schützt, aufbrechen will. Dazu gehören unter anderem nicht kanonisierte Erzähltraditionen, alternative Religionen und spirituelle Offenbarungen, die nicht zwangsläufig einem Auswärtigen zuzurechnen sind, sondern ein vergessener oder unterdrückter Bestandteil des heimischen Kulturkreises sein können (Lachmann, 79ff.).

Vor diesem Hintergrund drängt sich der Verdacht auf, auch das Paradoxon übernehme hinsichtlich seiner destabilisierenden Wirkung eine gegenkulturelle Aufgabe. Durch das Paradoxon wird jedoch nicht so sehr ein Fremdes eingeschleust, als vielmehr das Vertraute verfremdet oder das Fremde im Vertrauten offengelegt. Die Substanz des Eigenen wird von innen heraus aufgebrochen. Gerade das dem Sprachspiel inhärente Paradoxon, das im anschließenden Kapitel untersucht werden soll, zeigt, dass der Skandal nicht zwangsläufig im Exotischen liegt, sondern beim denkbar Vertrautesten beginnt. Das Paradoxon greift die alltägliche Wahrnehmung, den Verstand und seine Konditionierung an. Die Sinne und das logische Denken werden dabei nicht als solche in Frage gestellt und fallen keiner unerklärlichen Täuschung anheim, zumindest ist das nicht der Punkt, vielmehr werden ihre jeweiligen Grundlagen und Mechanismen seziert und auf die Probe gestellt. Die Destabilisierung des Selbstverständlichen aber führt dazu, dass das denkende Subjekt sich selbst und seine identitätsstiftenden Kriterien in Frage stellt.

Das Sprachspiel-Paradoxon

In ihrem Buch *Hunter of Themes. The Interplay of Words and Things in the Works of Sigizmund Kržičanovskij* verweist Karen Link Rosenflanz auf Kržičanovskijs persönlichen Zugang zum Sprachspiel, in dem er die optimale Figur dafür sieht, eine maximale Vereinheitlichung von Inhalten herzustellen, die nichts miteinander zu tun haben außer ihren Namen (Rosenflanz 2005, 24ff.). Anders ausgedrückt, minimiert es seiner Meinung nach den Inhalt der Begriffe, indem es die Reichweite ihres semantischen Umfangs durch klangliche Annähe-

¹ Wie Lachmann (2003, 79) anmerkt, ist die Kultursemiotik vor allem mit den Arbeiten von Juri Lotman in den 1960er Jahren im Westen bekannt geworden. Deutsche Übersetzungen seiner Aufsätze sind u.a. in *Semiotica Sovietica* (Eiermacher 1986) versammelt. Vor kurzem erschienen sind zudem *Die Innenwelt des Denkens* (Lotman 2010a) und *Kultur und Explosion* (Lotman 2010b).

nung maximiert. Wie ein von Rosenflanz zitierter Ausschnitt aus einem enzyklopädischen Beitrag Kržižanovskijs zum Begriff ‚Leser‘ zeigt, verstand er es als die Aufgabe des Poeten, den Widerstand der Sprache für den Rezipienten zu erhöhen, die Wörter nicht nur als bekanntes logisches Zeichen auftreten zu lassen, sondern auch ihre Beschaffenheit erfahrbar zu machen. Die Nähe dieses Ansatzes zu formalistischen Theorien und namentlich zum künstlerischen Verfahren der Verfremdung ist offenkundig. Aus unserer Perspektive muss dem Akt der Verfremdung eine genuin paradoxe Wirkung attestiert werden, da sie den beschriebenen Gegenstand mittels einer überraschenden Blickpunktverschiebung aus seiner für sicher geglaubten Umgebung reißt und dekontextualisiert (vgl. Hansen-Löve 1978, 21). Entsprechend verfährt auch das Wortspiel, in dem die kontextuelle Entrückung auf die Spitze getrieben ist. Die darin liegende semantische Überschneidung lässt den Leser zwischen mehreren Bedeutungen schwanken, wobei bei dieser Oszillation stets ein ‚ausgeschlossenes Drittes‘ aktiv ist, das sich zwar in einem unbestimmten Außerhalb der involvierten Begriffe befindet, aber weder ignoriert noch von ihnen losgelöst betrachtet werden kann.

In „Когда рак свистнет“ (1927) zelebriert Kržižanovskij die Vielschichtigkeit der Sprache, die fragile Wechselwirkung von Klang und Bedeutung. Zu Beginn heißt es:

Между двух стран озеро без имени, над зыбями ивы, под зыбями рыбы без голоса, на зыбях звезды без времени, вокруг озера нивы колос-к-колосу; далее, от озера без имени – зеленый пар, на пару коровы без вымени, волос-к-волосу, сто-ста-сот пар. Направо идти – придешь к авосям; налево – к небоям. (Kržižanovskij 2001, 1, 289)

In Anlehnung an den Erzählstil traditioneller russischer Volksmärchen kreiert Kržižanovskij ein akustisches Gewebe, das nicht nur darauf aus ist, punktuell rezeptive Reize zu setzen, sondern auch als Gesamtkorpus eine in sich geschlossene Struktur aufweist. Dafür spricht nicht zuletzt der rhythmische Fluss, der diesen Absatz zu einer metrischen Einheit fasst. Wesentlich ist hier die Setzung des Raums in ein Raster polarer Gegenüberstellungen bei gleichzeitiger klanglicher Verschmelzung der jeweiligen Positionsbeschreibungen. Das geschieht durch die dreifache Nennung des Lexems „зыбь“ (in etwa: Kräuseln, Woge, Strudel) und die offensichtliche Ausrichtung der übrigen Lexemwahl an dieser auditiven Vorgabe, weshalb „зыбь“ als Achse sowohl des fiktiven Schauplatzes als auch des textuellen Klangkörpers erachtet werden muss. Mit der Vorstellung von steter, flüssiger Bewegung fordert dieses Wort nicht nur die Determiniertheit der Ortsangaben heraus, sondern verkörpert geradezu die besagte semantische Oszillation. Bezeichnenderweise steht es in direktem Bezug zum „See ohne Namen“, was als Hinweis auf den hier zelebrierten Autoritätsverlust

vorgeblich eindeutiger Signifikanten gedeutet werden kann. Man kommt nicht umhin, hierin elementare Charakteristika der ‚ornamentalen Prosa‘ zu erkennen, ein Begriff, der in den 1920er Jahren vor allem mit Hinblick auf avantgardistische Erzähltexte geprägt wurde, die sich spezifisch poetischen Verfahren wie Rhythmisierung, Iterativität und formal-thematische Äquivalenz bedienen (Schmid 2008, 160).² Für die Einordnung von Kržižanovskijs Prosa ist das ein wichtiger Kontext, wiewohl sich sein Werk in seiner Gesamtheit gegen eine solche Kategorisierung sicherlich sperrt. Wichtig an dieser Stelle sind die paradoxen Momente der ‚ornamentalen‘ Erzählweise.

Diesbezüglich dürfen die Sterne „auf“ den Wasserwogen nicht unerwähnt bleiben. In dem kleinen Wörtchen „auf“ wird die paradoxe Unentscheidbarkeit zwischen Nähe und Ferne, Bedeutung und Bedeutungsentgrenzung auf den Punkt gebracht: Die unermesslich weit entfernten Sterne verschmelzen mit dem See, auf dessen Oberfläche sie sich spiegeln. Dieses Muster der zusammenfallenden Distanzen, das dem Funktionsprinzip des Paradoxons auf bemerkenswerte Weise ähnelt, zieht sich durch den gesamten Textausschnitt, an dessen Ende eine Richtungswahl ansteht: links oder rechts, wobei sich die vermeintlichen Gegenpole als kongruent erweisen, da sowohl die rechts liegenden „авоси“ als auch die auf der linken Seite befindlichen „небоси“ für eine personifizierte Form von Begriffen stehen, die jeweils eine Unschlüssigkeit oder Unsicherheit bezeichnen und in beiden Fällen mit ‚vielleicht‘ übersetzt werden können.

Es kommt zu einer Schwebung zwischen differenzierter Bedeutung und Beliebigkeit, womit ein wesentliches Paradoxon der Sprache als solcher in den Fokus rückt, welches nach Christoph Bode (1992, 629) darin liegt, dass „das Sprachzeichen als Symbol in sich völlige Freiheit verkörpert – die totale Arbitrarität der Zuordnung von *signifiant* und *signifié* – und doch nur Zeichen ist, wenn diese *Freiheit* nicht zum Zuge kommt.“

Die hier untersuchten Figuren spiegeln, freilich in stark komprimierter Form, den Charakter der Kržižanovskij’schen Prosa in ihrer Gesamtheit wider. Das Spiel mit Klang und Bedeutung ist nicht zu verwechseln mit sinnfreier Spielerei: In den assoziativen Verschiebungen soll eine Bewegung des Verstands angeregt werden, der auf neue Pfade im Prozess der sprachlich-inhaltlichen Identifizierung gestoßen und somit aus seinem Trott der automatisierten Wahrnehmung gerissen wird.

² Wolf Schmid, der die Ursprünge dieses Terminus auf die zeitgenössische Bezeichnung der Prosa Boris Pil’njaks und der ihm nahefernden Stile zurückführt, fasst den Begriff frei von Epochengrenzen texttypologisch als „hybride Struktur, die sich in der Interferenz poetischer und prosaischer Konstitution herstellt.“ (Schmid 1992, 2),

Raum und Zeit

Raum und Zeit sind in Kržižanovskijs literarischem Universum weit mehr als bloße Handlungskulisse. Sie sind oft expliziter Mittelpunkt der Ereignisse oder übernehmen gar selbst die Rolle des Protagonisten. Anhand dieses Themenkomplexes sollen deshalb die Konstruktionsmöglichkeiten des Paradoxons auf inhaltlicher Erzählebene erkundet werden. Neben dem Untersuchungsschritt vom sprachlich-klanglichen zum erzählten Paradoxon ist die Entgleisung der raumzeitlichen Koordinaten als solche von Bedeutung, da in ihr existenzielle Bedingungen des Menschen problematisiert werden, die in direktem Bezug zum gegenkulturellen Aspekt des Paradoxons stehen.

Für Vladimir Toporov äußert sich das Paradoxe des Kržižanovskij'schen Raums vor allem in seiner Relativität (Toporov 1995, 520). Als Beispiel führt er eine Aussage aus „Собиратель щелей“ (1922) an: „Вот – сейчас сидим рядом: от головы до головы аршин [...] а может быть, и миллионы миль?“ (Kržižanovskij 2001, 1, 470) Die Wahrnehmung des Raums, der allem Anschein nach elastisch und für den Menschen nicht endgültig greifbar ist, mündet in eine Überlappung gegensätzlicher Dimensionen. Es geht nicht darum, zwischen zwei Möglichkeiten die richtige zu wählen, sondern in der Eröffnung einer zweiten Variante die unbegrenzte Pluralität des Raums vor Augen zu führen. Mit Relativität ist hier eine allgemeine Unzuverlässigkeit räumlicher Konkretisierung gemeint, die jegliche Aussage über die Beschaffenheit des Raumes von einem Standpunkt abhängig macht und jeden Standpunkt der Ungewissheit preisgibt.

Zur Veranschaulichung eignet sich die Powest „Странствующее ,странно““ (1924). Darin vernimmt der Rahmenerzähler eine Geschichte von seinem alten Lehrer, der in seiner Jugend mit einem Verkleinerungstrunk experimentierte. In der Binnengeschichte entfaltet sich ein Abenteuer, in dem der Protagonist auf einer Fläche von nur wenigen Quadratmetern eine Reise von epischem Ausmaß zu überstehen hat. Der eigentliche Held der Powest ist aber der Raum, der mit einer personifizierenden Majuskel eingeführt wird: „Вот если бы Пространство [...] захотело путешествовать“ (Kržižanovskij 2001, 1, 279). Wie fundamental der durch die Metamorphose bedingte Einschnitt in die Wahrnehmung sein muss, dessen ist sich der Protagonist von Anfang an bewusst: Kurz vor der geplanten Verwandlung nimmt er ausführlich Abschied von „seinem“, ihm „vertrauten“ Raum (ebd. 283) und aktualisiert in der Beschreibung seiner Eindrücke die Präsenz des Gewohnten auch für den Leser, wobei bereits der Detailreichtum dieser Beobachtungen einen verfremdenden Effekt evoziert, der auf die bevorstehende Transformation vorausweist. In der verzerrten Perspektive des Winzlings schließlich kommt es nicht nur zu einem neuen Blick, sondern auch zu seiner Überlagerung mit dem alten. Das räumliche Paradoxon

liegt folglich nicht allein in der Maßlosigkeit, die der angelernten Disposition des Raums zuwiderläuft, sondern auch in der Unentscheidbarkeit der Sehweisen, da das Alltägliche kontaminiert wird und sowohl gewohnt als auch ungewohnt erscheint, sich also mindestens zwei Wahrheiten mit gleichem Recht gegenüberstehen. Da keine endgültige Schärfe gezogen werden kann, kommt es zur Entgrenzung der eindimensionalen, weil automatisierten Wahrnehmung.

Dahingehend bezeichnend ist der Schluss, der offen lässt, was nach der Einnahme eines weiteren Trunks passiert, dessen verkleinernde Wirkung um ein Vielfaches größer sein soll, als diejenigen, die der Binnenerzähler zu beschreiben noch die Zeit findet, bevor sein Schüler, der Rahmenerzähler, gehen muss. Es bleibt somit die Möglichkeit, dass der Lehrer es nie geschafft hat, aus der letzten Verwandlungsstufe in seine ursprüngliche Größe zurückzukehren. Die Welt des Rahmenerzählers, die mit der des Lesers übereinzustimmen scheint, könnte ebenso gut eine ungeahnte Parallelwelt auf ultramikroskopischer Ebene sein, in welcher der Lehrer, ein ehemaliger Riese, für den Rest seines Lebens gefangen ist. Das Paradoxon, das die gesamten Reisedarstellungen begleitet, wird in diesem Schluss auf die Spitze getrieben, weil sich die bekannte Welt mit einer gänzlich unvorstellbaren Dimension vereinigt.

Eine ganz andere Art der Raumbewegung wird in „Четки“ (1921) vorgestellt. Darin gelangt der Ich-Erzähler in den Besitz eines Rosenkranzes, dessen Kugeln sich als die Augäpfel verstorbener Metaphysiker erweisen. Mit Hilfe eines Ophthalmoskops gelingt es ihm, im Inneren dieser Augen das zu sehen, was ihre ursprünglichen Träger erblickt hatten. Vor der Aneignung des Rosenkranzes schien der Raum den Erzähler noch regelrecht zu bedrängen:

На природу с квадрата холста, из тисков рамы, с подклеенным снизу номерком, я ещё, скрепя сердце, согласен: тут я смотрю её. А там, в поле, небом прикрытом, она смотрит меня, вернее сквозь меня, в какие-то свои вечные дали, мне, тленному, с жизнью длиною в миг, чужие и невнятные. (Kržižanovskij 2001, 1, 164)

Mit der Entdeckung der fremden Welten, die seinem willkürlichen Zugriff ausgeliefert sind, verkehrt sich das Verhältnis. Die logische Kohärenz von Zeit, Raum und Subjekt wird aufgebrochen. Der Held bewegt sich nicht mehr im Raum, der Raum begibt sich zu ihm: „Теперь я веду жизнь сидня. Незачем ходить в поля за просторами: просторы всюду – вокруг меня и во мне.“ (ebd., 174)

Interessant ist die Entdeckung der Zenon'schen Paradoxa in einer der Pupillen. Bei einem von ihnen wird ein Wettrennen zwischen Achilles und einer Schildkröte beschrieben, das ersterer nicht gewinnen kann, weil in der Zeit, die er braucht, um den vereinbarten Vorsprung der Schildkröte wettzumachen, diese jedes Mal einen neuen, wenn auch immer kleiner werdenden Abstand, erlaufen

kann. Bei dem anderen kommt ein fliegender Pfeil nicht von der Stelle, weil angenommen wird, dass er in jedem Moment seiner Bewegung einen festen Ort einnimmt, an einem solchen aber Bewegung ausgeschlossen ist. Die Zenon'schen Paradoxa gelten seit langem als gelöst, verteidigen aber davon unbeeindruckt ihren Platz im kulturellen Gedächtnis und sind als „strukturbildendes Element“ in Kunst und Literatur dauerhaft präsent (Hagenbüchle 1992, 32). Sie gründen auf einem Gedankenspiel, dem deshalb eine paradoxe Wirkung eigen ist, weil die theoretische Annahme der praktischen Erfahrung zuwiderläuft. Der Protagonist aber sieht, wie Achilles den Abstand zur Schildkröte trotz aller Anstrengung nicht verringern kann und wie er schließlich versucht, sie abzuschießen, der abgefeuerte Pfeil aber regungslos in der Luft verharrt. In einem anderen Augapfel sieht der Erzähler alles, was nah ist, klein und alles, was fern ist, groß. Sogar das eigene Ich erscheint „weit weg, fremd und unnötig“ (Kržižanovskij 2001, 1, 172). Auch das ist nicht visualisierbar. Dieser Raum entzieht sich dem Leser, der dem Blick des Protagonisten nicht folgen kann, der doch darauf besteht, dass man es unbedingt gesehen haben muss: „Нужны были века, чтобы понять эти крохотные пятышки. Помыслить их как миры. Но понять – мало. Надо увидеть.“ (Ebd., 172)

Durch den Verweis auf ein solches Sehen, das ausschließlich im Kopf des Protagonisten stattfindet, reflektiert der Text sein eigenes Vorgehen, das das Unbekannte, nicht Vorhandene mittels der Sprache sichtbar machen will. Im Gegensatz zum rein phantastischen Einschub macht dieses Paradoxon aber deutlich, dass es immer etwas gibt, das unausgesprochen bleibt, nicht eingefangen werden kann. Damit wird dem „Grundparadox der sprachlichen Repräsentation von Nicht-Faktischem“ ein komplementärer Gegenpol gesetzt. Beim Un-sagbaren handelt es sich wohlgerne nicht um einen blinden Fleck, sondern um eine nicht weiter fassbare Unkonkretheit, die mit dem Konzept des ‚ausgeschlossenen Dritten‘ in Zusammenhang gebracht werden kann. Eben das geschieht auch mit dem Raum, dessen sinnlich wahrnehmbare Substanz aufgelöst wird, ohne ein klares Alternativbild zu bieten. Dazu passt auch, dass der Held der Erzählung, ungeachtet seiner gewonnenen Macht über den Raum, den „Boden unter den Füßen verliert“ (ebd., 171).

Eine Möglichkeit zur ‚Paradoxierung‘ der Zeit liegt in ihrer Verräumlichung. Diese äußert sich in paralogischen Argumentationsführungen und phantastischen Verdinglichungen.³ Letztere sind unter anderem in „Странствующее, странно“ zu beobachten, wenn der geschrumpfte Held plötzlich „Zeitbazillen“ gegenübersteht (Kržižanovskij 2001, 1, 318). Es stellt sich heraus, dass Zeit aus verschwindend kleinen Wesen besteht, die vom Menschen normalerweise nicht wahrgenommen werden. Das Aufeinandertreffen ist dabei von einer betonten Körperlichkeit geprägt, die in der Gefangennahme und Folterung des Helden

³ Zur „räumlichen Zeit“ vgl. u.a. die Ausführungen von Benecke (2010, 13ff.).

durch die Zeit am deutlichsten zutage tritt. Zuvor aber boykottiert die Zeit den Menschen noch und verwehrt ihm die zeitspendende Berührung, sodass er für eine (un)gewisse Zeit ohne Zeit ist. Dieser paradoxe Zustand wird erst mittels der Verdinglichung der Zeit im Raum konstruierbar, ebenso wie die Suche des Helden nach einem Weg in die Vergangenheit in einer Sanduhr, in der Zukunft und Vergangenes räumlich definiert und somit frei begreifbar sind. Das Zeit-Phantasma ist weder bloße Metapher noch reines dramaturgisches Hilfsmittel, sondern ein direkter Angriff auf gängige Vorstellungen von Zeit bzw. die Denkgrenzen, die mit dieser ontologischen Leerstelle einhergehen. In der Greifbar-machung der Zeit als Verlängerung des Raums (in die mikroskopische Tiefe hinein) wird sie aus ihrer Abstraktheit und Unumkehrbarkeit gerissen. Die Zeit wird verfremdet und gleichzeitig in eine bequeme Vergegenständlichung gehüllt, worin der menschliche Hang zu reduktionistischen Modellen gespiegelt ist. Die neue Perspektive bietet zwar einen festen Zugriff, rückt aber im selben Augenblick die Absurdität ins Bewusstsein, die dem Versuch die Zeit zu kategorisieren, inhärent ist, wodurch das Konkrete sogleich wieder zersetzt und in eine Doppelkonnotation überführt wird. Die Unzugänglichkeit der Zeit wird durch ihre absolute Zugänglichkeit vermittelt.

Sowohl Raum als auch Zeit wehren sich bei Kržižanovskij gegen den Menschen, gegen ihre Abschiebung in die Selbstverständlichkeit. In ihrem paradoxen Auftreten streben sie in ein ‚ausgeschlossenes Drittes‘, beanspruchen eine unnahbare Präsenz, die über bekannte Schablonen hinausgeht. Entsprechende Metaphorik und Phantastik erschöpfen sich nicht in leeren Effekten, sondern wirken für den Leser in einem Paradoxon nach. Das Individuum wird einer basalen Verunsicherung hinsichtlich seiner Verortung ausgesetzt und insofern auch aufgefordert, einen genaueren Blick auf seinen Raum und seine Zeit zu werfen. Hier tritt das Paradoxon in seiner gegenkulturellen, das Eigene hinterfragenden Funktion auf. Mit Blick auf die frühsowjetische Realität könnte dieses Eigene allerdings auch als ein Neues ohne kulturelle Substanz und somit wiederum als ein Fremdes gewertet werden. Daraus schöpft Kržižanovskijs Paradoxon seine Legitimation und seine Kraft. Gleichzeitig wird es vor diesem Hintergrund aber auch als Ausdruck einer umfassenden Verunsicherung erkennbar. Im Raum-Zeit-Paradoxon eine implizite Gesellschaftskritik zu lesen, ist meines Erachtens auch deshalb nicht abwegig, weil eine solche bei Kržižanovskij zuweilen erstaunlich nah an die Oberfläche tritt. So zum Beispiel in der Powest „Воспоминания о будущем“ (1929), in der den Zeitreisenden Maksimilian Šterer nach seiner Rückkehr aus der Zukunft das Gefühl bedrängt, dass entweder er oder aber sein gesamtes Umfeld samt den darin lebenden Menschen ein bloßer Schatten ist, der aus einer Verzerrung der Zeit resultiert. Ihre unmissverständlich politische Dimension erhält diese Aussage durch die in diesem

Zusammenhang ausführlich beschriebene „rote Fahne“ (Kržižanovskij 2001, 2, 416).

Ding und Schatten

Im Folgenden wird ein Blick auf Kržižanovskijs literarischen Entwurf einer paradoxen Ontologie geworfen. Dieser kann in vielerlei Hinsicht als Grundlage für seine weiter unten zu besprechende Inbezugsetzung von Literatur und sogenannter Wirklichkeit angenommen werden. Die zuvor beschriebene Relativität der Standpunkte scheint hier auf eine abstrakt-philosophische Ebene ausgedehnt, wobei bei Kržižanovskij freilich nichts von phantastischer Vergegenständlichung verschont bleibt. Wesentlich in diesem Zusammenhang ist Kržižanovskijs Auseinandersetzung mit der Philosophie Immanuel Kants und namentlich mit dessen Gegenüberstellung von *Noumenon* und *Phaenomenon*, was Kržižanovskij als das eigentliche Ding auf der einen und seine weltliche Erscheinung auf der anderen Seite versteht. Das Ich bestimmt das Ding auf gedanklicher Ebene, wobei das sinnlich Wahrgenommene als ein verfälschtes Abbild des gedachten Ideals gilt (Kržižanovskij 2006, 4, 43ff.). Daraus leitet er die in seinen Texten häufig vorkommende Wendung vom ‚Schatten, der das Ding wirft‘, ab, in der die substanzielle Verlässlichkeit der alltäglichen Wirklichkeit in einer Umkehrung von Ursache und Folge, Subjekt und Objekt, Original und Fälschung, Ideal und Materie hinterfragt wird. Dieser epistemologische Ansatz entfaltet für Kržižanovskij eine Brisanz, die nicht nur das Vertrauen in die Wahrnehmung äusserer Gegenstände, sondern auch das Wissen um sich selbst tangiert, weil das Ich plötzlich als reines Denkprodukt bzw. als bloßer Schatten aufgefasst werden kann (vgl. Rosenflanz 2005, 58).

In „Катастрофа“ (1919) verwirklicht Kržižanovskij Kants Philosophie in einer phantastischen Welt, in der alle Gegenstände aus Raum und Zeit vor dem gedanklichen Zugriff des „Weisen“ fliehen (Kržižanovskij 2001, 1, 124). Dies ist der Kern der Katastrophe, die eine Verwirrung unterschiedlicher Bezugspunkte in Gang setzt. Die invertierende Idee vom ‚Schatten, der das Ding‘ wirft, wird auf eine Gemengelage aus philosophischen und alltäglichen Gegenständen projiziert, worin die Version eines ontologischen *mundus inversus* hervortritt:

Второпах некоторые рассеянные люди перепутали даже свои „я“ (что особенно легко делается в местах кучной психики: семье, секте и т.д.). Иные умы, зайдя в поисках укрытия, за свои разумы, обнажили разумы, ткнув ими прямо в факты. Бесстрастный Разум, не изменяя себе ни на миг, обошёлся с фактами как с идеалами, а идеалы стали мыслить как факты. Было мгновенье, когда Бог и душа попали в пальцы, стали осязаемы и зримы, а стакан с недопитым кофе („mehr weis“) представился недосыгаемым Идеалом. (Ebd., 127)

Die Konsequenz dieser Flucht ist ein bis auf den „Weisen“ selbst und seine Bücher völlig leerer Raum, weil sich alle weltlichen Gegenstände an einem Ort des „Nichtseins“ einfinden (ebd., 129.) Die Gedanken des Philosophen haben einen direkten Einfluss auf die Materie, worin metaphysische Wirklichkeitsmodelle ironisiert werden. Erst nachdem der Denker gestorben ist, wird die alte Ordnung allmählich wieder hergestellt, wobei das Ableben des Philosophen die Folge seiner eigenen gedanklichen Anstrengungen ist, da er zum Schluss auch das eigene Ich nach seinem Sein befragt, das wie alle ins Visier genommenen Objekte ins „Nichtsein“ flüchtet. In dieser Selbstnegierung verliert sich das allmächtige Subjekt, weil es seine eigene Verobjektivierung nicht aufhalten kann. Die Einheit von Subjekt und Objekt, die im Individuum für sich gegeben ist, wird aufgebrochen und führt zu einer Entzweiung, bei der weder das eine noch das andere übrig bleibt. Die fatalen Folgen des Gedankens beschränken sich nicht nur auf die Materie, sondern holen das Denken und den Denker selbst ein. Die epistemologischen Bemühungen ums Sein münden in eine allumfassende ontologische Leere, die wohlgermerkt auch dank der Eigeninitiative der Objekte wieder gefüllt werden kann.

Leben und Schrift

In „Автобиография трупа“ (1925) wird das Verhältnis von Schrift und Wirklichkeit unter paradoxen Vorzeichen neu verhandelt. Der Neumieter einer Moskauer Wohnung erhält einen Brief vom Vormieter, der sich einige Tage zuvor in ihrer ‚gemeinsamen‘ Wohnung erhängt hat. Der Brief erweist sich als autobiographische Skizze, in dem die namenlose Leiche erklärt, dass sie schon lange vor ihrem Tod nicht wirklich am Leben war. Der Grund für diese Einschätzung liegt in der extremen Kurzsichtigkeit des Absenders, dessen Raumempfinden in höchstem Maße von seiner Brille, dem „Anhängsel“ abhängig ist: „Стоит втолкнуть мои двояковогнутые овалы в футляр – и пространство, будто и его бросили в темный и тесный футляр, вдруг укорачивается и мутнеет.“ (Kržižanovskij 2001, 2, 513) Seine Verunsicherung geht so weit, dass er meint, die gesamte Welt ließe sich mit dem Staub von der Brille wischen. Er erkennt, dass seine Linsen nur das an seine Augen weitergeben, was in ihr Blickfeld gerät, weshalb seine Einschränkung eine zweifache ist: Er nimmt nur einen Prozentsatz des Gegebenen wahr und diesen nur gebrochen. Von Relevanz ist zudem seine Einsicht, dass auch der Blick, den andere auf ihn richten, gebrochen sein muss und er von ihnen nicht erkannt wird. Ein Individuum sucht sich also über das Außen zu definieren und findet sich selbst als nicht existent vor. Er sieht zudem die äußere Welt nicht, weiß aber, dass sie existiert, wohingegen er sich selbst genau im Blick hat und dadurch von seinem Tod überzeugt ist. Es wird suggeriert, dass seine Isolation aufgrund der körperlichen Defizite folge-

richtig und unumgänglich ist. Dabei ist es der Verstand, der den Biologismus am entscheidenden Punkt durchbricht und in einer ebenso nachvollziehbaren wie befremdlichen Argumentation einen Zustand behauptet, der der physischen Existenz zuwiderläuft. Die Kurzsichtigkeit steht dabei sowohl für grundlegende philosophische Zweifel an einer sinnlich wahrnehmbaren ‚Wirklichkeit‘ als auch für die Außenseiterrolle, die einem Individuum innerhalb einer Gesellschaft zukommen kann.

Durch ihren Selbstmord aber tritt die Leiche wieder ins Leben. Für die Verwirklichung dieser leeren Anwesenheit kommt der Schrift eine entscheidende Rolle zu, denn durch den Brief schafft es die Leiche, sich in ein fremdes Gehirn „hineinzusaugen“: „О, мне издавна мечталось после всех неудачных опытов со своим „я“ попробовать вселиться хотя бы в чужое. Если Вы сколько-нибудь живы, мне это уже удалось. До скорого.“ (Ebd., 541) Im Leseakt, der den Adressaten des Briefes zwingt, sich mit Leben und Denken des Verstorbenen auseinanderzusetzen, aktualisiert sich nicht nur die Stimme des letzteren, sondern seine ganze Persönlichkeit. Die Schrift verlagert das Sein des Schreibers auf das des Lesers, weshalb sich ihre beiden Horizonte, unter anderem ihre subjektiven Wahrnehmungen des gemeinsamen Zimmers, verzahnen und zu einer neuen Realität führen. Indem die Leiche ihren Einzug ins Leben behauptet, beansprucht sie für die Schrift eine nicht weniger reale Wirklichkeit, als die des Nachmieters oder des konkreten Lesers. Die physische Welt verliert ihr Monopol auf Wirklichkeit und muss sich mit dem Konkurrenten Schrift arrangieren.

Die Frage nach der Rangordnung von Fiktion und Realität wird neu gestellt. Es ist das Paradoxon, dass Schrift und Leben in eine enge reziproke Beziehung führt, die in einem vagen Dazwischen ausgespielt wird. Auch die Position des Autors Kržižanovskij, der ähnlich wie die Leiche ein Außenseiterdasein führte, wird darin reflektiert. Sein fiktives Schreiben ermöglicht eine Kooperation mit dem Leser und einen Aufbruch der Isolation über die Schranken von Realität und Literatur hinweg.

Die Verselbstständigung des Zeichens

Die wörtliche Umsetzung von Metaphern, Redewendungen und Phrasen gehört zu einem beliebten Verfahren Kržižanovskijs. Dem wohnt insofern eine paradoxe Wirkung inne, als dass wörtliche und übertragene Bedeutungsebenen gleichzeitige Präsenz beanspruchen.⁴ Auch in dem bereits besprochenen Text „Когда рак свистнет“ tritt der titelgebende Phraseologismus in einer solchen Doppelrolle auf.

Ein gegenläufiges und dennoch verwandtes Phänomen lässt sich in der Personifikation von abstrakten Vorstellungen und sprachlichen Einheiten beobachten.

⁴ Wolf Schmidt (2001, 435) setzt sich mit dieser Art des Paradoxons bei Puškin auseinander.

So zum Beispiel in „Некто“ (1921) oder „Якоби и ,Якобы““ (1918), bei denen bereits der Titel darüber Auskunft gibt, was im Einzelnen vergegenständlicht wird. Auch „Жизнеописание одной мысли“ (1922), das im anschließenden Kapitel ausführlich besprochen werden soll, ist ein gutes Beispiel für eine zum Leben erweckte Abstraktion.

Das Paradoxon verdankt sich in solchen Fällen der Entbindung des Signifikanten von seiner vereinbarten Funktion als Verweis auf ein dahinterstehendes Bezeichnetes. Er gewinnt an Substanz und agiert als selbstständiges und eigenverantwortliches Subjekt, wiewohl er seine ursprüngliche Bestimmung nicht nivellieren kann und weshalb eine Unschlüssigkeit der gedanklichen Einordnung ausgelöst wird. Bei Kržižanovskij gehen entsprechende Kunstgriffe immer mit einer besonderen semantischen Spannung zwischen dem gewählten Begriff und seiner dinglichen Ausformung einher. So behauptet zum Beispiel das personifizierte „Якобы“, was soviel wie „angeblich“ bedeutet, von sich selbst, die langersehnte Einheit von Inhalt und Form darzustellen. Die Ungewissheit sprachlicher Benennung wird in der Konkretisierung des Angeblich zur greifbaren Gewissheit. Auf der anderen Seite begibt sich Herr „Некто“, also „Irgendjemand“, aufgrund seiner verkörperlichten Individualität auf Konfrontationskurs zu seinem Namen. Der Gedanke schließlich, dessen Leben beschrieben wird, stellt das heikle Verhältnis zwischen dem Ereignis des Gedanken-Habens und dem gedachten Inhalt zur Debatte. Die Analogie dieser produktiven Konfrontation von Form und Inhalt zum invertierenden Konzept des „Schattens, der das Ding““ wirft, ist offenkundig und zeigt ein prinzipielles Denkverfahren Kržižanovskijs auf: Stets wird eine Kehrseite geboten, die nicht das Gegenteil behaupten will, sondern in der Würdigung des bis dahin Ungesehenen bestehende Denkmonaden sprengen und eine vielfältigere Sicht zu ermöglichen bestrebt ist.

Ein interessantes Beispiel, mit dem das hier erläuterte Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem nicht nur veranschaulicht, sondern gleichzeitig auch von einer etwas anderen Seite beleuchtet werden kann, ist die Erzählung „Кунц и Шиллер“ (1922). Inspiriert von den Jubiläumsfeierlichkeiten zum hundertsten Todestag Friedrich Schillers beschließt der Theaterintendant Kunz ein altes Vorhaben wieder aufzugreifen und ein von ihm vermutetes, verschollenes Theaterstück des Dichters ausfindig zu machen. Als jedoch die zum Leben erwachte Statue Schillers bei ihm in der Wohnung auftaucht und ihm das ersehnte Manuskript aushändigen will, erkennt Kunz die Situation und jagt den aufdringlichen Besucher davon.

Ausgangspunkt des hier relevanten Paradoxons ist die ambivalente Natur einer jeden Statue: Zum einen ist sie stumpfes Material, zum anderen aber Träger eines lebendigen Inhalts, eine in Stein eingefangene Persönlichkeit. Dieses Verhältnis ist mit demjenigen des Wortes zu seinem Referenten vergleichbar, unterscheidet sich jedoch darin, dass verweisende Hülle und bezeichneter Inhalt

sich äußerlich ähneln. In dem phantastischen Ausflug Schillers von seinem Sockel in die Wohnung von Kunz und zurück werden genau diese Eigenschaften der Stau zu Schau gestellt. Bezeichnenderweise aber wird die besagte Ambivalenz schon vor der nächtlichen Verwandlung sichtbar gemacht, denn im einleitenden Abschnitt wird die, noch konventionelle, Statue wie folgt beschrieben:

[...] на гранитном цоколе на фоне цветных вывесок и кирпичных стен домов, обступивших рынок, мраморный человек с худым и длинным лицом. Сидит он в удобном мраморном кресле, прислонившись к круглой его спинке. На острых коленях – свёрнутая тетрадь. (Kržižanovskij 2001, 1, 247)

Besonders die Oxymora, die in der Umschreibung des „marmornen Menschen“ und des „bequemen marmornen Sessels“ zutage treten, spitzen die dissonante Überlagerung beider Ebenen effektiv zu. Die an einer solchen Stelle nicht ungewöhnliche Personifizierung zieht ihren Reiz auch aus der Gegenüberstellung zur späteren Verkehrung dieser Ausgangslage, in der Schiller aus der Perspektive des Theaterintendanten betrachtet und wie ein Mensch mit merkwürdig steinernen Eigenschaften beschrieben wird. Interessant ist, dass Schiller von Kunz nicht erkannt wird. Ausgerechnet in seiner lebendigen Erscheinungsform, die ihn von seinem steinernen Schleier befreit, wird ihm die Zuerkennung seiner Persönlichkeit, die ihm als Steinklotz inmitten des Marktplatzes sicher ist, verwehrt.

Die Wahrnehmungsgewohnheiten des Menschen werden zur Debatte gestellt, wobei nicht die phantastische Verlebendigung das Unerwartete birgt, sondern die von ihr transportierten Fragen bezüglich unserer kognitiven Mechanismen und der semiotischer Zeichen. Im rein sprachlichen Rahmen gründet eine solche Verwechslung zwischen Bild und Verbildlichtem nicht auf optischen Ähnlichkeiten, ist aber gerade deshalb umso prekärer, weil der Signifikant dennoch mit dem Signifikat verwechselt wird. Die darin liegende ontologische Divergenz ist Bestandteil aller literarischen Texte und wird im selbstreflexiven Schreiben Kržižanovskijs stets hervorgekehrt. Dabei wird in der Verselbstständigung der Zeichen der Literatur eine ganz eigene Wirklichkeit zugesprochen. Dass dies jedoch als ein Rückzug in die fiktionale Welt der Schrift gedeutet werden muss, wie Rosenkranz (2005, 130ff.) mit Blick auf Kržižanovskijs Werk nahelegt, ist zu bezweifeln.

Paradoxes Schreiben

Das selbstreflexive Moment der Prosa Kržižanovskijs wurde bereits mehrfach angesprochen, jedoch sprechen die jetzt zu behandelnden Texte das Paradoxon der Schrift und der Lektüre direkt an, wodurch besagter Aspekt dem Leser geradezu aufgezwungen wird, worin aber auch ganz spezielle Paradoxa zutage treten.

In der Geschichte „Бумага теряет терпение“ (1939) stehen die personifizierten Buchstaben im Fokus der Handlung: Das Papier beschließt aus Enttäuschung über die Sinnlosigkeit des Geschriebenen die Buchstaben abzuwerfen. Diese unterstützen den Aufstand und ziehen davon, sich jeglichem Geschriebenwerden verweigernd. Erst nach vier Tagen des Ausnahmezustands ruft das Papier die Buchstaben zur Rückkehr, mit dem Versprechen, ab jetzt nur noch der Wahrheit zu dienen.

In dem Buchstaben-Phantasma steckt ein kulturell-anthropologisches Paradox, denn mit der Verlebendigung des Papiers und des Alphabets, die eigenständig Entscheidungen fällen, wird das fundamentale Verhältnis zwischen dem Werkzeug Schrift und dem Denkwesen Mensch verdreht. Man kann von einer medialen Variante des *mundus inversus* sprechen, die insofern skandalös ist, als dass die verlässliche Anwendbarkeit des Alphabets mit dem Vertrauen des Menschen in seine Mitteilbarkeit einhergeht, die sein Selbstverständnis als Subjekt mitbestimmt. Das beschriebene Papier ist Ausdruck der Macht des Menschen über den von ihm entworfenen Inhalt und zeugt zugleich von der Unterscheidung zwischen lebendiger Wirklichkeit und geformter Abstraktion. Die befremdliche Verkehrung dieser Hierarchie wird pointiert, wenn das Papier am Ende des Streiks einem Jungen diktiert, was er schreiben darf: „Юный сторож вытер пот рукавом со лба и снова прижал ухо к слипшимся листам бумажного вороха. Теперь он не спал, теперь он слушал и ясно слышал её голос.“ (Kržižanovskij 2003, 3, 157)

In dieser Erzählung fallen thematisiertes Objekt (Schrift) und erzählendes Medium (Schrift), das im gegebenen Fall als Subjekt gelten kann, zusammen. Darin liegt das für dieses Kapitel ausschlaggebende Paradoxon, das im Leseprozess zu einer Unschlüssigkeit hinsichtlich der Einordnung des Textes führt, der sowohl bezeichnender Signifikant als auch das Signifikat ist. Diese Konstellation führt zu einer schizophrenen Aufnahme des Dargebrachten, das sich auf eine aussertextuelle Wahrheit beziehen will und sich gerade dadurch in einer selbstreflexiven Spirale verfängt. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Behauptung, die Schrift würde seit der Niederlegung des Streiks nur noch der Wahrheit dienen. Die Aussage beansprucht aus genannten Gründen auch Gültigkeit für die Erzählung Kržižanovskijs, führt jedoch aufgrund der phantastischen Ausrichtung des Textes und der Betonung der Unzuverlässigkeit der Schrift zu einem höchst dissonanten Leseindruck.

Zudem kann die Erzählung meiner Meinung nach für eine biographische Interpretation fruchtbar gemacht werden: Bedenkt man, dass Kržižanovskij bis zuletzt die Veröffentlichung seiner literarischen Arbeiten verwehrt blieb, liest sich der Text als eine Anklage gegen den sowjetischen Literaturbetrieb, der nicht-konforme Werke ausschloss. Die Flucht der Schrift könnte demnach mit der Frustration eines Künstlers in Verbindung gebracht werden bzw. mit dem Entzug einer persönlichen Wahrheit, die öffentlich auszudrücken Schriftstellern wie Kržižanovskij Zeit ihres Lebens verwehrt blieb.

Fast schon so etwas wie eine komplementäre Position zu „Бумага терпает терпение“ kann in Kržižanovskijs etwa 17 Jahre früher verfasster Geschichte „Жизнеописание одной мысли“ (1922) gesehen werden. Das darin vorherrschende Phantasma ist nicht der denkende Buchstabe, sondern der Gedanke selbst, der im Kopf eines Philosophen, mit dem erneut Immanuel Kant gemeint ist, geboren wird und einen Leidensweg antritt, von dem er erst erlöst wird, als er in den Grabstein seines Schöpfers eingraviert wird und im wiedergewonnenen Einklang zur Ruhe kommt. Thematisch liegt das Paradoxon in der unvorstellbaren Abtrennung des Gedanken von seinem Denker. Das Subjekt definiert sich über seinen individuellen Verstand und was im Kopf jedes einzelnen vorgeht, steht jenseits jeglicher Veräußerlichung und reduktionistischen Konkretisierung. In der Geschichte aber ist das denkende Subjekt Träger eines zweiten, inneren Subjekts, worin eine paradoxe Spaltung bzw. ein Souveränitätsverlust auffällt, der mit der Schriftwerdung des Gedankens und seiner damit verbundenen Auslagerung in Raum und Zeit konkretisiert wird. Das eigentliche Unglück des Gedankens setzt bezeichnenderweise erst mit seiner Verschriftlichung ein. In seiner personifizierten Gestalt kommt die Absurdität eines solchen Aktes zum Ausdruck. Sobald der Gedanke Eingang in die Schrift findet, vom Setzer in Buchstaben „zerrissen“ (Kržižanovskij 2001, 1, 142) wird und durch unzählige Drucke in die Köpfe fremder Menschen gelangt, ist sein ursprünglicher Sinn entstellt und missbraucht. Die Missdeutung ergibt sich vor allem aus der dem Medium immanenten Unmöglichkeit eine entkontextualisierte, von einem anderen Subjekt erdachte Buchstabenfolge adäquat zu verstehen, ganz zu schweigen vom unabwendbaren Scheitern, das mit der Überführung einer lebendigen Idee in das tote Korsett der Buchstaben verbunden ist.

Ebenso wie der Titel gebende Gedanke wird auch die Erzählung über die Schrift vermittelt und muss aus diesem Grund des gleichen Entstelltseins bezichtigt werden. Der Autor selbst gerät ins Blickfeld, weil er seine Gedanken in Schrift eingepfercht hat. Und auch der Leser muss sich der daraus erwachsenden Kritik stellen, Geschriebenes zu missdeuten, was direkte Auswirkungen auf seine Einstellung zum Text hat. Die Urteilenden sind ebenso Verurteilte, die sich diesem Dilemma nicht entziehen können, da sie in dem unumkehrbaren Leseakt verfangen sind und sich darüber hinaus dem Spiel von Schreiben und

Lesen immer wieder ergeben werden. Die Lektüre wird im gewissen Sinne zur eigentlichen Voraussetzung des Paradoxons. Es stellt sich eine ähnliche Situation wie beim Lügner-Paradoxon, das in seiner berühmtesten Variante wie folgt lautet: Epimenides der Kreter sagt: „Alle Kreter sind Lügner“. Der Kern eines solchen Selbstwiderspruchs wird im Fehlen einer Metasprache behauptet, denn innerhalb eines Systems können keine Aussagen über eben dieses System getroffen werden. Kržižanovskijs Prosa widersetzt sich diesem Dogma: Sie spricht sowohl über sich selbst als auch über das, was jenseits ihres betont geschlossenen Kreises liegt. Es wird dabei nicht auf eine Metasprache verzichtet, kein Mangel an übergeordneten Instanzen gelitten, sondern alles zu einer verbindenden und entgrenzenden Sprache erklärt.

Eine vergleichbare aber nicht gleichzusetzende Reibung wird in der Lektüre von „Фантом“ (1926) spürbar. In den einleitenden Sätzen heißt es:

Паре глаз, случайно забрѣдшей дальше заглавия, на эти вот строки, – тут нечего делать. Пусть глаза – чьи б они ни были – поворачивают обратно. [...] Ну вот, и не надо дальше, отдѣргивайтесь с строк – оставьте меня наедине с моим рассказом. (Kržižanovskij 2001, 2, 542)

Die Schrift arbeitet gegen sich selbst, behauptet das abzulehnen, was für einen Text konstitutiv ist und wodurch er genau genommen erst zur Existenz gebracht wird, nämlich das Gelesenwerden. Allein die Anwesenheit des Geschriebenen zeugt von einem Mitteilungsdrang, dem sich der Leser nicht widersetzt. Sobald er über die hier zitierte Passage hinaus gekommen ist, handelt er dem Text zuwider und kommt im selben Moment seinen Erwartungen nach. Zwei sich zuwiderlaufende Ansprüche fallen zusammen, was den Leser in eine Unschlüssigkeit versetzt und seine Aufmerksamkeit auf den Prozess des eigenen Lesens lenkt, das unweigerlich dem nach vorn drängenden Verlauf der Buchstabenreihen folgt, aber dazu aufgefordert wird, umzukehren. Maßgeblich ist hier der narrative Kunstgriff der Metalepse, mit dem strikt getrennte Erzählebenen aufgebrochen werden und gegenseitigen Zugriff erhalten. Das Phänomen ist in vielen der bereits besprochenen Texte latent präsent, soll im folgenden Kapitel aber gesondert untersucht werden.

Metalepse

Die Überschneidung der diegetischen Grenzen im Rahmen einer Metalepse muss als paradox gewertet werden, da sie die innerfiktive Sinnhaftigkeit des Erzählens durchbricht und Bereiche ineinander führt, die sich gegenseitig ausschließen müssten.⁵ In einem solchen Regelverstoß wird die Fiktionalität des

⁵ Grundlegend zur Metalepse sind die Arbeiten von Gérard Genette (1988, 168ff.). Zum paradoxen Wesen der Metalepse vgl. Sonja Klimek (2010, 42f.).

Textes und die Staffellung seiner Diegesen sichtbar gemacht und somit auch der verabredete Charakter der darin wirkenden Logik. Diese ist für das glaubwürdige Erzählen unerlässlich und für Texte, die dem Grundsatz der Mimesis folgen, so fundamental, wie die Kluft zwischen der Welt des konkreten Lesers und der von ihm gelesenen Erzählung.

Ein diegetischer Übergriff findet sich unter anderem in der Povest' „Возвращение Мюнхгаузена“ (1927-28). Das Geschehen setzt im Jahre 1921 ein, wenn Münchhausen den Lyriker Ernst Unding in seinem Berliner Domizil empfängt und ihm erzählt, wie er damals durch eine Zeitreise im Jahr 1918 gelandet ist. Dass den Darstellungen ein Bruch der diegetischen Logik zugrunde liegt, wird spätestens dann klar, wenn der Baron darlegt, wie er, um den Blicken eines Diplomaten auf der Versailler Konferenz zu entgehen, in Rudolf Erich Raspes 1785 erschienene Erstausgabe von *Baron Munchausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia*, das er stets bei sich trägt, zurückspringt:

[...] открыв свою книгу – вот так, – я насутулился, подобрал ноги к подбородку, голову в плечи, сжался, сколько мог, и впрыгнул меж страниц, тотчас же захлопнув за собой переплет, как вы, скажем, захлопываете за собой дверь телефонной будки. В этот миг шаги переступили порог и приблизились к столу, на котором, сплюсцившись меж шестьдесят восьмой и шестьдесят девятой страницами, находился я. (Kržižanovskij 2001, 2, 142)

Seine Zuflucht in Schrift und Zeichnung muss er aber sogleich wieder aufgeben:

[...] пальцы дипломатического туза, [...], нечаянно зацепили за сафьяновую дверь моего убежища, страницы разомкнулись, и я, признаюсь в некотором смущении, то растрехмериваясь, то снова плющаясь, не знал, как быть. Туз выронил сигару из рта и, откинув руки, опустился в кресло, не сводя с меня круглых глаз. Делать было нечего: я вышагнул из книги и, сунув ее себе под мышку: вот так, сел в кресло напротив и придвинулся к дипломату, колени к коленям. (Ebd., 142).

Die entsprechende Seite des Buches bleibt leer und der Baron richtet sich dauerhaft in seiner neuen Umgebung ein, in der er als ‚reale‘ Person wirkt und als fiktive Gestalt im kulturellen Gedächtnis seiner Mitmenschen präsent ist.

Kern der Povest ist ein Vortrag des Barons über eine Reise in die Sowjetunion, die an bekannte Geschichten des Originals, in dem Münchhausen das zaristische Russland bereist, anknüpft. Alte und neue Anekdoten werden vermengt, wobei ihre Grenzen ineinander übergehen, sich auf das jeweils Andere ausweiten. Die Erlebnisse des Barons der ‚realen‘ Welt, also der Seinsebene des

Dichters Unding, der als diegetischer Nullpunkt gesetzt werden kann, werden von der ‚fiktiven‘ Welt der Münchhausen-Geschichten Raspes ständig eingeholt. Vom Standpunkt Undings aus gesehen sind Raspes Geschichten als metadiegetisch zu klassifizieren. Eine Darstellung dieser Metadiegeese findet aber nicht statt, vielmehr verlässt sich der Text auf die allgemeine Bekanntheit der Texte bzw. ihres Helden, weshalb die Metalepse in diesem Fall von einer Leerstelle abhängt. Entsprechend ist die ‚Richtung‘ des metaleptischen Sprungs Münchhausens nicht eindeutig bestimmbar: Die einzige Beschreibung dieses Akts, die auf den Lügenbaron selbst zurückgeht, bezieht sich auf den Übertritt aus der ‚realen‘ Welt in das Buch, sodass Münchhausens diegetische ‚Heimat‘ durch das Modell der diegetischen Abstufung nicht wirklich erfasst werden kann oder zumindest unbestimmt bleibt.

Ungeachtet all dieser Wirrungen bildet Raspes Buch das rahmende Element der Powest, das nicht nur am Anfang der Handlung, sondern auch an ihrem Ende steht, denn nach dem Verschwinden des Barons entdeckt ihn Unding darin auf einem Bild wieder: „Пальцы, чуть дрогнув, перевернули лист: пустой квадрат в черной типографской кайме был не пуст: и барон Мюнхгаузен, ссутулив плечи, стоял посреди.“ (Ebd., 260) Die Metadiegeese rahmt also die Diegeese, worin die eigentlich anzunehmende Ordnung umgestülpt ist. Die Fiktion wird zum generierenden und dominierenden Faktor der vereinbarten Wirklichkeit. Passend dazu kommt es im Verlauf der Handlung zu der wenig überraschenden Eröffnung, dass Münchhausens Reise in die Sowjetunion und alle damit einhergehenden Abenteuer frei erfunden sind. Überraschend ist allerdings die spätere Entdeckung, dass alle Lügen nun doch der Wirklichkeit entsprechen, ein Umstand, der Münchhausen zutiefst schockiert und ihn zurück in sein Buch fliehen lässt. In diesem Szenario scheint die Entgrenzung eines *einfachen* metaleptischen Sprungs übertroffen: Die irreguläre Verzahnung von Realität und Fiktion wird nicht mehr ausgespielt, sondern ihre Komponenten schlagartig gleichgeschaltet. Dass dabei nicht ganz klar ist, ob Münchhausens Worte die Wirklichkeit erschaffen, oder zufälligerweise mit ihr übereinstimmen, ist unter diesem Blickwinkel nicht von Belang. Interessant ist aber die Parallele, die Münchhausen angesichts seines Unvermögens eine rein fiktive UdSSR zu erschaffen, zu historischen Welterklärungsmodellen zieht: „но ведь и все эти Паскали, Бруно, Ньютоны тоже начинали с пустяков, а потом – брр... острое в хроническое“ (ebd., 248). Es wird nicht nur die Geschlossenheit einzelner diegetischer Welten infrage gestellt, sondern auch eine Ausweitung dieses Spiels auf den aussertextuellen Rahmen angedeutet bzw. der Anspruch der akzeptierten Welt auf ihren Status als Wirklichkeit aus einer anderen Perspektive beleuchtet und die ihr zugrundeliegenden Kategorien von ‚real‘ und ‚erfunden‘ außer Kraft gesetzt: Wenn fiktive Hypothesen sich zum verlässlichen Wirklichkeitsindikator des Menschen verfestigen, kann die literarische Fiktion

nicht von vornherein ins Reich der Märchen abgeschoben werden. Und wenn sich die erfundene UdSSR Münchhausens unverhofft als Wirklichkeit herausstellt, bedeutet das im Gegenzug, dass die Wirklichkeit erfunden sein kann. Alles ist Wirklichkeit und nichts darf als wirklich gelten. Davon zeugt unter anderem der desillusionierende Effekt der Metalepse, die die Glaubwürdigkeit der fiktiven Welt bewusst auflöst und dennoch nicht im Stande ist, die Immersion aufzuhalten. Das Paradoxon, das die Statik dualistischer Systeme für sich instrumentalisiert und sie im selben Augenblick auflöst, ist genuiner Bestandteil dieses Prozesses.

Auch die Kritik an der sowjetischen Gegenwart spielt eine nicht zu vernachlässigende Rolle. In der Darstellung der UdSSR als einem Land, über das man überhaupt nicht lügen kann, weil sich alle nur denkbaren Absurditäten als zutreffend herausstellen, klingt eine Auseinandersetzung mit den radikalen Umwälzungen im nachrevolutionären Russland an. Es sind nicht nur die von Münchhausen beschriebenen chaotischen und ärmlichen Verhältnisse, die von einem kritischen Blick zeugen, sondern vor allem auch die zahlreichen Anspielung auf die Künstlichkeit der neuen sowjetischen Identität. Der Oktoberrevolution wird offensichtlich eine historisch-kulturelle Verzerrung angelastet, die beweist, dass Realität mindestens so aberwitzig sein kann, wie reine Phantasie. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist die Begegnung Münchhausens mit einem Gespenst, das seit 152 Jahren auf der Suche nach jemandem ist, den es nicht finden kann, weil es immer nach dem falschen Namen „Никола Малый на Петуховых Ногах“ fragt. Der Baron entgegnet ihm:

Послушайте, вы, видение, где ваше видение? Будет ломать легенду. Вы ищете храм на Петушиных Ногах. Но их тут тысячи: стучите в любую дверь, и она введет вас. Разве не треплются красные петушьи гребни над кровлями их домов, разве не проблистали поднятые в небо стальные клювы. Каждый дом (если верить их сказкам), каждая идея (если верить их книгам) на петушьих ногах. Попробуйте: троньте – и все это, топорща перья, бросится на нас и раскроет, со всеми Круппами, как крупу. (Ebd., 218)

Wie nahe täuschende „Erscheinung“ (видение) und klare „Sicht“ (видение) beieinander liegen und dass Realität ein Zeichen ohne inhaltliche Substanz sein kann, so wie es von der Schrift zuweilen behauptet wird, wird in diesem Ausschnitt implizit aber deutlich zur Sprache gebracht, in dem die Legende vom Moskauer Gespenst mit Anspielungen auf die Realität des Sowjetstaats vermengt ist. Nicht nur das sprachliche Zeichen als Repräsentationsmedium wird unter die Lupe genommen, die Realität selbst wird als ein Geflecht von Zeichen verstanden.

Die Gestaltung der Metalepse bei Kržižanovskij bringt den Protest gegen künstlich inthronisierte Machtebenen und ihre performative Selbstbehauptung zum Ausdruck. Es drängt sich die Erkenntnis auf, dass die Existenz des Bürgers der frühen Sowjetunion tatsächlich einem Paradoxon gleicht, weil dieser zwischen alter Identität und neuer Realität gefangen ist, wobei das, was von Substanz ist, weil es sich organisch entwickelt und im kulturellen Gedächtnis Spuren hinterlassen hat, verworfen wurde, hingegen das, was lediglich auf Parolen und abstrakten Ideen gründet, sein ganzes Dasein bestimmt. Darin wird erneut ein gegenkultureller Aspekt des Paradoxons ersichtlich. Denn das Paradoxon entlarvt nicht nur die Automatisierung, sondern auch das Skurrile, das in einer mehrheitsfähigen Doxa lauern kann. Kržižanovskijs Paradoxon ermöglicht die Analogisierung von Fiktion und Wirklichkeit, in der die Bedingungen einer neuen, nicht-adäquaten Realität aufgegriffen werden. Die ideologische Verkrampfung des kommunistischen Systems, das über die Politik hinaus alle Sphären des praktischen und geistigen Lebens auf die Monade des Stalinismus geeicht hatte, ist das diametrale Gegenmodell zur paradoxen Entgrenzung und ihre optimale Angriffsfläche. Das literarische Universum Kržižanovskijs, dem, wie gezeigt wurde, das Paradoxon als basales Prinzip zugrunde liegt, ist bereits in seiner proteischen Form Ausdruck des Protestes und innerhalb der gleichgeschalteten Literaturlandschaft der Sowjetunion für sich genommen ein Paradoxon, ein verstörender Widerstand. Fragt man sich also angesichts einer solchen Verabsolutierung des Paradoxons nach seinem Reibungspunkt, der Doxa, die zur Erzielung einer entsprechenden Wirkung als notwendig angenommen wird, kann diese im totalitären System als solchem benannt werden. Gleichzeitig, so zeigt es die Analyse von Kržižanovskijs Geschichten, kann das Alltäglichsche einer Relativierung unterzogen werden, sodass es nicht einen doxalen Fixpunkt gibt, sondern alles zu allem in einer gespannten und produktiven Beziehung steht. Deshalb sprechen Kržižanovskijs Texte auch davon, dass die Wirklichkeit alles andere als stabil, endgültig und verbindlich ist, worin die marxistisch-ideologische Behauptung einer einzigen Wahrheit und eines Telos unterlaufen wird. Die künstlerische Sprache übernimmt die Rolle eines aktiven Vermittlers zwischen Kunst und Realität. Das allgegenwärtige Paradoxon wird sprachlich hergestellt und die paradoxe Sprache in ihrer dinglichen Substantialität, ihrem repräsentierenden Anspruch und ihrem fiktionalen Potenzial zur umfassenden Grundlage der Wirklichkeit erklärt.

Als nächster Untersuchungsschritt scheint in Anbetracht dieser Ergebnisse ein Vergleich mit den russischen Dichtern des Absurden sinnvoll und wichtig. Die Parallelen zum poetologischen Programm der 1930er verbotenen avantgardistischen Kunstvereinigung OBĚRIU zum Beispiel, deren Mitglieder eine alternative, autonome Realität der literarischen Sprache propagierten, sind augenscheinlich, nicht zuletzt deshalb, weil sie sich in ihren Texten bevorzugt der

Ironie, des phantasmagorischen Spiels und des Paradoxons bedienten (Roberts 1997, 125). Gleichwohl oder gerade weil sich das Werk des literarischen Einzelgängers Kržižanovskij keiner speziellen künstlerischen Richtung oder gar Vereinigung zuordnen lässt, verspricht eine werksübergreifende Betrachtung dieser ‚ausgegrenzter‘ Literaturen fruchtbar zu sein.

L i t e r a t u r

- Benecke C. 2010. *Philosophie, Phantasma, Physik – Konzeptualisierungen der Zeit als literarischer Gedächtnisraum bei Sigizmund Dominikovič Kržižanovskij*, unveröffentlicht, eingereicht am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin.
- Bode C. 1992. „Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie“, Geyer P./Hagenbüchle R. (Hg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Tübingen, 619-657.
- Čudakova M.O. 1995. „Sredinnoe Pole‘ russkoj prozy sovetskogo i dosovetskogo vremeni“, III. *Meždunarodnaja Konferencija po Russkoj Proze XX Veka* „Vtoraja Proza‘ Vnutri i Vne Rossii (1920-e - 1940-e Gody)“, Trient, 113-123.
- Eiermacher K. (Hg.). 1986. *Semiotica Sovietica*, 2 Bd., Aachen.
- Esposito E. 1991. „Paradoxien als Unterscheidungen von Unterscheidungen“, Gumbrecht H.U./Pfeiffer K.L. (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M., 35-57.
- Genette G. 1988. *Die Erzählung*, München.
- Hagenbüchle R. 1992. „Was heißt ‚paradox‘? Eine Standortbestimmung“, Geyer P./Hagenbüchle R. (Hg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Tübingen, 27-43.
- Hansen-Löve A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- Klimek S. 2010. *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, Paderborn.
- Kržižanovskij S.D. 2001-13. *Sigizmund Kržižanovskij. Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Sankt Petersburg.
- Lachmann R. 2001. „Paradoks i fantazm – zametki k istorii ponjatij“, Markovic V./Schmid W. (Hg.), *Paradoksy russkoj literatury*, Sankt Petersburg, 17-41.
- 2003. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt.
- Lotman J. 2010a. *Die Innenwelt des Denkens*, hg. von Frank S./Ruhe C./Schmitz A., übers. von Leupold G./Radetzka O., Berlin.

- 2010b. *Kultur und Explosion*, hg. von Frank S./Ruhe C./Schmitz A., übers. von Trottenberg D., Berlin.
- Roberts G. 1997. *The last Soviet avant-garde: OBERIU - fact, fiction, metafiction*, Cambridge.
- Rosenflanz K.L. 2005. *Hunter of Themes. The Interplay of Words and Things in the Works of Sigizmund Kržižanovskij*, N.Y.
- Runggaldier E. 1989. „Paradox“, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Basel, Sp. 81.
- Schmid W. 2008. *Elemente der Narratologie. Narratologija*, Berlin.
- 2001a. „Zametki o paradokse“, Markovič V./Schmid W. (Hg.), *Paradoksy v ruskoj literature*, Sankt Petersburg, 9-16.
- 2001b. „Puškins Paradoxien“, Frank S./Greber E./Schahadat S./Smirnov I. (Hg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, München (Die Welt der Slaven. Sammelbände 13), 429–440.
- 1992. *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin*, Frankfurt a.M. (u.a.)
- Spencer-Brown G. 1999. *Laws of Form. Gesetze der Form*, Leipzig.
- Toporov V. 1995. *Mif, ritual, simbol, obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo*, Moskau.
- Van Heijenoort J. 1967. „Logical Paradoxes“, *The Encyclopedia of Philosophy*, Bd. 5, N.Y./London, 45-51.