

BAND 47

2001

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

REDAKTION

Aage A. Hansen-Löve (Literaturwissenschaft)
Tilmann Reuther, Gerhard Neweklowsky (Sprachwissenschaft)

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Natascha Drubek-Meyer

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München
Tel. 49/89/2180 2373, Fax 49/89/2180 6263
e-mail: aage.hansen-loeve@lrz.uni-muenchen.de

EIGENTÜMER UND VERLEGER

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

DRUCK

Strauss Offsetdruck GmbH
Robert-Bosch-Str. 6-8
69509 Mörlenbach

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

Inhalt

A. Hansen-Löve (München), Von der Dominanz zur Hierarchie im System der Kunstformen zwischen Avantgarde und Sozialismus	7
N. Drubek-Meyer (München), Synkretismus der Künste und die neue Ordnung der Medien in der Stalinzeit	37
T. Glanc (Prag), Čerkasovskie literary – Auctores maiores	53
A. Bohn (München), Von der Poesie bewegter Bilder. Walt Whitman und der sowjetische Film	67
O. Bulgakova (Stanford), Die Schöne und die Macht	79
S. Frank (Konstanz), „Sibir‘, Sibir‘ ... russkij kraj“. Die sibirische Thematik im sowjetischen Film zwischen 1928 und 1947	99
R. Braunmüller (München), Staats-Theater. Prokof'evs Oper <i>Vojna i mir</i>	117
M. Woitas (Bochum), Zwischen Stalinpreis und Selbstanklage – der Fall Prokof'ev	131
D. Zachar'in (Konstanz), Tanz- und Körperverhalten im kommunikativen Alltagsverkehr des 17.-19. Jahrhunderts. Russland und Westeuropa im Vergleich	139
M. Goller (Berlin), Mandel'stams musikalischer Megatext. „Voz'mi na radost' ...“ als intermediales Textereignis	207
T. Zimmermann (München), Der Doppelgänger als intermediale Figur – Wahnsinn als intermediales Verfahren. Zu Nabokovs <i>Otčajanie / Despair</i> und seinen intermedialen Zitaten	237
T. Jürgens (München / Konstanz), Nabokovs photographische Tode	281
J. Kursell (Berlin), Pisat' muzykoj – Forschungsliteratur zu „Literatur und Musik“ in Rußland	311

In der ersten Hälfte dieses Almanachs wird ein Großteil der Beiträge zu der internationalen Konferenz „Schauspieler und Macht. Zur Engführung von Kultur, Politik und Wissenschaft im sowjetischen Film und Theater der 30er bis 50er Jahre“ (Veranstalter: J.R. Döring-Smirnov, N. Drubek-Meyer) publiziert. Sie fand vom 6.-9.1.2000 in den Räumen des Münchner Filmmuseums statt und wurde von einer Retrospektive mit N. Čerkasov-Filmen begleitet. Die Konferenz wurde von der DFG unterstützt.

Ein kleiner Teil der Beiträge erschien bereits kurz nach der Konferenz in der Erfurter Zeitschrift *Via Regia. Internationale Zeitschrift für kulturelle Kommunikation*:

1. Döring-Smirnov, J.R. 1999: „Čerkasov als kulturpolitischer Redner“, *Via Regia*, 66/67 (ausgeliefert 2000).

In der gleichen Nummer ist das im Kontext der Konferenz entstandene Interview mit N. K. Čerkasovs Sohn Andrej erschienen: „Nikolai Čerkasov. – Öffentliche und private Person“.

2. Drubek-Meyer, N. 1999. „Das Doppelwesen Schauspieler im Stalinismus: Das Ausnahme-Beispiel Čerkasov“, *Via Regia*, 68/69 (ausgeliefert 2000), 62-69.

In der gleichen Nummer sind „Nachbemerkungen zur Konferenz“ von Barbara Wurm mit dem Titel „Der Schauspieler als ‚Über-Marionette‘ im Sozialrealismus“ erschienen (60-61).

Fünf Beiträge wurden im selben Jahr in der Moskauer Zeitschrift *Kinovedčeskie zapiski*, 47 auf russisch publiziert:

3. Jampol'skij, M.: „Samoderžec Rossijskij, ili Anti-Darvin“, 26-46.

4. Schahadat, Sch.: „Maska ili lico? O sile i bessilii aktera“, 47-56.

5. Bochow, J.: „Ėjzenštejn – patognomik? Fiziognomičeskie aspekty v teorii vyrazitel'nosti i v fil'mach Sergeja Ėjzenštejna“, 57-68.

6. Drubek-Meyer, N.: „Dvojnaja suščnost' aktera pri stalinizme: Čerkasov kak isključenie“, 68-80. (= russ. Übersetzung von Nr. 2).

7. Wurm, B.: „Meždu siloj, bessiliem i sil'nym mira sego: fiktivnye i podlinnye roli Aleksandra Granacha (30-e gody)“, 81-106.

„Schauspieler und Macht“ (zur Einführung von Kultur, Politik und Wissenschaft im sowjetischen Film und Theater der 30er bis 50er Jahre)
Konferenzprogramm und interne Filmvorführungen
Veranstalter: Prof. Dr. J.R. Döring-Smirnov, Dr. N. Drubek-Meyer

Donnerstag, den 6.1.2000

11.00 Begrüßungs-Filmmatinee

I. Die performativen Künste der 30er bis 50er Jahre in der Sowjetunion

15.30: Begrüßung durch Stefan Drössler, Direktor des Filmmuseums und die Organisatorinnen

16.00: Aage A. Hansen-Löve (München): Von der Dominante der 20er zur Hierarchie der 30er/50er

16.30: Natascha Drubek-Meyer (München): Der Schauspieler im Zentrum des Synkretismus der Künste im Sozialistischen Realismus

17.00: Sergej Radlov (St. Petersburg): Das Shakespeare-Jubiläum 1939

18.30: Kleiner Empfang im Foyer des Stadtmuseumssaals

Freitag, den 7.1. 2000

10.00: Boris Gasparov (New York/Paris): Shostakovich's Fourth Symphony and the End of the Romantic Narrative

10.30: Robert Braunmüller (München): Staatstheater. Prokof'evs Oper „Kriegs und Frieden“

II. Der Schauspieler als machtpolitische Metapher und sozialpolitische Realität

11.30: Boris Groys (Köln): Der Herrscher als Filmheld (zu Čiurelis Film „Der Schwur“)

III. Der Schauspieler: Maske – Körper – Typus

14.00: Schamma Schahadat (Konstanz): Vom Körper zum Typus. Der Schauspieler auf der Bühne und im Film

14.30: Jörg Bochow (Berlin): Ėjzenštejn als Pathognomiker? Der physiognomische Diskurs in der Ausdruckstheorie und in den Filmen Sergej Ėjzenštejns

15.00: Michail Jampol'skij (New York): Schauspielerischer Psychologismus und Antipsychologismus als kulturologisches Problem

IV. Theatralisierung und Politisierung der Geschlechtsdifferenz

16.00: Ekaterina Degot' (Moskau): Schauspielerin und Macht

16.30: Oksana Bulgakowa (Stanford): Die Schönheit und die Macht: Vera, Tat'jana, Ljubov'

Samstag, den 8.1.2000

V. Der Schauspieler N.K. Čerkasov

- 9.30: Majja Turovskaja (Moskau/München): N.K. Čerkasov als Darsteller komischer Rollen
- 10.00: Svjatoslav Samsonov (St. Petersburg): Die Politisierung des Wissenschaftlers – N. Čerkasov in „Deputat Baltiki“ (1937)
- 10.30: Aleksandr Askol'dov (Berlin): N. Čerkasov bei der Arbeit an der Rolle des Generals Chludov (M. Bulgakovs Drama „Beg“)
- 11.30: Yuri Tsivian (Chicago): Ivan the Who? Projected Identities of Ejzenštein's Last Hero
- 13.30 Filmvorführung: *Oni znali Majakovskogo*
im Anschluß: Tomáš Glanc (Prag): Der Schauspieler-Schriftsteller. Die Macht des Wortes im Film.

VI. Theatralisierung der Politik

- 16.00: Andrej Čerkasov (St. Petersburg): Nikolaj Čerkasov – der politische Akteur
- 16.30: Johanna Renate Döring-Smirnov (München): Čerkasov als politischer Redner

Sonntag, den 9.1.2000

VII. Politisierung von Theater und Film

- 10.00: Denis Babičenko (Moskau): Die politische Kontrolle der Theaterspielpläne und der Einfluß des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei auf das Kino der 30er-40er Jahre
- 10.30: Barbara Wurm (Wien): Zwischen Macht, Ohnmacht und den Mächten: Alexander Granachs fiktive und reale Rollen der 30er Jahre
- 11.00: Filmmatinee: *Alexander Granach*
- 14.15: Susi Frank (Konstanz): Die sibirische Thematik in den sowjetischen Filmen der 30er-40er Jahre

VIII. Theatralisierung und Politisierung der Wissenschaft

- 15.00: Film: *Mičurin* (R: Aleksandr Dovženko, 1948, Farbe)

Aage A. Hansen-Löve

VON DER DOMINANZ ZUR HIERARCHIE IM SYSTEM DER KUNSTFORMEN ZWISCHEN AVANTGARDE UND SOZREALISMUS

1. Das System der Kunstformen: Dominanz vs. Hierarchie

Die Frage nach dem Verhältnis der Kunstformen,¹ d.h. der Künste Musik, Malerei, Dichtung, Architektur etc. hatte sich nach dem Sieg der Moderne über den Realismus des 19. Jahrhunderts verschärft gestellt, ja man kann sagen, daß die Emanzipation der Künste aus der Herrschaft des Literarischen zum revolutionären Movens der Moderne, und hier besonders der Avantgarden der 10er und 20er Jahre insgesamt zählt.²

Umgekehrt war es kein Zufall, daß an der Wende zum Sozialistischen Realismus und zur totalitären Kunst der 30er-50er Jahre – eben jene Periode, die der Architektur- und Kulturhistoriker Vladimir Papernyj als „kul'tura 2“ bezeichnet³ – die Autonomie der Künste wieder unter die Kuratel des Großnarrativs, der Verbalität und Literalität gestellt wurde. Die Moderne und hier v.a. die Avantgarde – somit die „kul'tura 1“ – definierte die Autonomie der Künste als Eigenständigkeit ihrer jeweiligen semiotischen, konstruktiven Verfaßtheit bzw. medialen Spezifik und grenzte sie jeweils analytisch gegenüber den

¹ Zum Begriff „Kunstform“ (oder: „Künste“, „iskusstva“, „formy iskusstva“) vgl. schon O. Walzel 1923, 265ff.; A. H.-L. 1978, 312ff.; 1985. Unter *Kunstformen* sind ebenso medien- wie kulturspezifische Kommunikationsinstitutionen zu verstehen, in denen die medialen Konstitutiva epochenspezifisch konkretisiert und konstruktiv kombiniert werden: Es sind dies etwa bestimmte Kunstformen des Theaters, der Oper, der Literatur (Roman, Lyrik, Lesedrama), des Films etc., die untereinander in dia- und synchrone Interaktion treten und sich epochen- und periodenspezifisch jeweils neu kombinieren und vernetzen. In diesem Sinne verbinden die Kunstformen die technischen und semiotischen Konstitutiva der Medien zu konstruktiven Institutionen, die sich auf bestimmte kulturelle Paradigmata (Motive), Regeln (Konstruktionsformen) und Pragmateme (d.h. Motive und Diskursformationen der kulturellen Kommunikation) beziehen und diese zu relativ stabilen Kommunikationsstrukturen konfigurieren.

² Vgl. zu Intermedialität allgemein aus semiotischer Sicht A. H.-L. 1978, 43ff.; 1983, 292ff., 336ff.; 2000, 27-83; M. Martens 2000 (Forschungsüberblick zur Intermedialität). Vgl. ausführlich dazu J. Bowlt 1972; M. Grygar 1973; A. Flaker 1989ff.; 1988; 1989 (Glossar der russischen Avantgarde in Wort- und Bildkunst); 1994 (Avantgarde-Malerei und -Dichtung); W. Steiner 1982, 97ff., 177ff.

³ V. Papernyj [1985]1996.

anderen Künsten ab, um sie solchermaßen zu sich selbst zu befreien: Ich nenne dies einen medialen „Fundamentalismus“.⁴

Die „Kultur 2“ strebte nach einer Rehierarchisierung der Künste unter Verwischung ihrer semiotisch-medialen Eigenständigkeit, ohne freilich damit – wie dies oft behauptet wird – einfach die medialen Bedingungen des Realismus oder Klassizismus linear fortzuschreiben. Worum geht es bei diesem Aufeinanderprall der intermedialen Ordnungen – einerseits der avantgardistisch-utopischen der Kultur 1 und andererseits der revisionistischen der Kultur 2?

Zunächst einige Bemerkungen zur Intermedialität selbst.⁵ Damit meint man seit etwa 20 Jahren – wie dies Wölfflin in seiner klassischen Studie 1917 formulierte – *Die wechselseitige Erhellung der Künste*⁶ – mit dem Ziel freilich, nicht mehr bloß eine thematisch-inhaltliche Motivwanderung durch die Kunstformen nachzuzeichnen – also etwa die Verfolgung eines Themas aus der Malerei bzw. Plastik in die Literatur und von da in die Musik: Vielmehr sollten die Zeichen-

⁴ A. H.-L. 1983, 298ff.

⁵ Schon U. Eco [1976] 1987, 289ff. definiert *Medien* im Rahmen seiner Klassifizierung der Erzeugungsmodi von Zeichen(komplexen), ihrer Reproduzierbarkeit (ibid., 238ff.), ihrer materiellen Einzigartigkeit und der Korrelation von Zeichen-Exemplar und -Typus (239f.). Vgl. auch die neueren Definitionen des *Medienbegriffs*: S.D. Sauerbier 1976 (dazu ausführlich A. H.-L. 1993); E.W.B. Hess-Lüttich 1978 (zur Semiotik der intermedialen Kommunikation); E. Hess-Lüttich (Hg.) 1987; ders., 1990 (zum Begriff der „intermedialen Übersetzung“, Code-Wechsel und Intertextualität; Definition des Mediums als 1. „technisches Verbreitungsmittel“, 2. „kommunikationssoziologisches Phänomen“ und 3. als „System von Mediensorten“, ibid., 11); J.L. Pfeiffer 1988 (Schreiben und Aufschreibesysteme im Kontext der anderen Medien); P. Zumthor 1988, 705ff., 711f. (zur Unterscheidung von Text und Performanz-Medien, von Text und Werk, Botschaft und ihre Medialisierung); R. Rosenberg 1988, 107f. (Abgrenzung von Medium und Kunstform; hier Medien als „jede Art von Substrat bzw. Material und Distributionsapparat“, auf denen die Kunstformen aufbauen. Vgl. auch die Zusammenfassung bei W. Faulstich 1991 und bei J.-E. Müller 1995, 80ff. (zu Semiotik und Intermedialität bzw. Intertextualität, wobei die Intermedialität als „Provokation der Medienwissenschaft“ gilt – ibid., 71ff.; zur Definition des Begriffs Medium vgl. ibid., 15ff.); Zusammenfassung des Standes der Intermedialitätsforschung und zur Abgrenzung von Semiotik und Medienwissenschaft zuletzt bei P.V. Zima (Hg.) 1995 (Einleitung). Siehe auch R. Bohn / E. Müller / R. Ruppert 1988 (Thesen zu einer „künftigen Medienwissenschaft“); K. Prümm 1988, 195-200 (zu Inter- und Multimedialität); K. Hickthier / S. Zielinski (Hg.) 1991 (Medien/Kultur an der Schnittstelle zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und Soziologie).

⁶ O. Walzel [1917] 1923, „Wechselseitige Erhellung der Künste“, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin, 265ff. Die Wirkung Walzels auf Rußland war beträchtlich (A. H.-L. 1978, 190f., 223, 265, 295) – selbst der für den Formalismus zentrale Begriff der „Wortkunst“ stammt wohl von ihm – sowie die intermedialen Grundbegriffe der verbalen und nonverbalen Künste, der sukzessiven und simultanen (ibid., 270ff. zu Lessings „Laokoon“-Thesen; vgl. dazu R. Jakobson [1964/67] 1988, 289, 297; Th. Koebner (Hg.) 1989; W.J.T. Mitchell 1990, 52; W. Steiner 1982, 14f.), Raum- und Zeitkünste (O. Walzel 1923, 265ff.). Schon Walzel (266ff.) kritisiert die bloß metaphorische Übertragung von Begriffen einer Kunstform auf andere, die auch nach ihm die Intermedialitätsdiskussion nachhaltig prägen und entwerten sollte. Auch die von Jakobson in seiner Dominanten-Theorie aufgegriffene Idee, daß jede Epoche über eine vorherrschende Kunstform verfügt, stammt wohl von Walzel (268f.). Allgemein zu Walzel und zum Stand der Intermedialitätsforschung vgl. P. Zima 1995, 1ff. (leider ist hier – wie auch in anderen Darstellungen – der slavi(sti)sche Bereich weitgehend ausgeblendet); zu Walzel und Wölfflin vgl. auch W. Steiner 1982, 5f.

strukturen, die medialen und materiellen Bedingungen einer jeden Kunstform (etwa ob es sich um eine Raum- oder Zeitkunst, ein Text- oder Performanzmedium handelt),⁷ klargestellt werden. Sodann sollte die jeweilige unwiederholbare Eigenständigkeit einer Kunstform ebenso analytisch erfaßt werden – also das, was eben nur sie zu leisten imstande ist, während in einem zweiten Schritt die Frage zu klären ist, wie diese autonome Kunstform mit anderen Kunstformen in Verbindung tritt – und zwar weniger auf der erwähnten Ebene einer thematischen Analogie als vielmehr auf der einer strukturellen, konstruktiven Homologie.

Die Kunstformen bilden also zu jeder Epoche ein eigenes System, das ihr Verhältnis zu einander strukturell semiotisch und medial festlegt. Erst auf diesem Hintergrund der intermedialen Ordnung kann das so verwirrende Problem der multimedialen Kunstformen, also solcher Gattungen, die zu ihrer Realisierung zugleich mehrere Medien und Künste benützt wie etwa die Literatur (als audiovisuelles Medium) oder das Theater (als multimediales) erfaßt werden.⁸

⁷ Vgl. die klassische Darstellung bei W.J. Ong 1982 zur *O r a l i t ä t* der Literatur; hierher gehört natürlich auch der große Komplex der „skaz“-Theorie des russischen Formalismus – sowie seine hoch entwickelte Deklamationstheorie (vgl. A. H.-L. 1978, 274ff.; 333ff.). Vgl. auch R. Jakobson [1964/67] 1988, 286ff. (Abgrenzung der visuellen und auditiven Zeichen). Zur postmodernen Dominanz der „pis'mennost“ über die „ustnost“ vgl. zuletzt J. Murašov 1994 (Gesamtkunstwerk und Schriftlichkeit); ders., 1995 (zu Bachtins Dialogismus und Schriftlichkeit).

Zur Differenzierung von *R a u m -* und *Z e i t k ü n s t e n* bzw. Medien der Simultaneität und Sukzessivität vgl. grundlegend schon O. Walzel 1923, 265ff. Vgl. parallel dazu die Reflexion der *S i m u l t a n i s i e r u n g* sukzessiver Kunstformen und vice versa in der russischen Moderne und im Formalismus (A. H.-L. 1978, 43ff.; 59ff.). Zur Sukzessivität und Linearität der sprachlichen Zeichen und zu ihrer simultanen Dimension vgl. R. Jakobson [1964/67] 1988, 289ff. Vgl. *ibid.*, 297 die kritische Auseinandersetzung mit Lessings „Laokoon“-Thesen und Betonung des sukzessiven Moments im Wahrnehmungsprozeß von Raumkünsten – und umgekehrt von simultanen Momenten der Wahrnehmung sukzessiver Kunstformen – wie etwa der Wortkunst und Lyrik; vgl. dazu auch W. Steiner 1982, 26ff.; Th. Koebner (Hg.) 1989). Die gesamte Jakobsonsche Äquivalenztheorie basiert auf der Einsicht, daß neben bzw. unter der sukzessiven, konsekutiven Lektüre von Texten auch eine simultane Assoziationsebene besteht, die Motive nach bestimmten Merkmalen jenseits ihrer „Fabula-Funktion“ konfiguriert. Vgl. dazu auch W. Steiner 1982, 3ff., 45 und W.J. Mitchell 1980 – Konzeption der „spatial form in literature“ bei J. Frank. Grundthese ist hier die Raumdominanz der modernen Kunst – jedenfalls gilt diese besonders für die russische Avantgardkunst, deren immanenter Simultanismus auf die verbalen Genres projiziert wurde.

P. Zumthor 1988, 705ff.: 711 (zur Differenzierung von *P e r f o r m a n z* und *Textualität*; zum Werk gehört die gesamte performative Situation – auch im Sinne von M. Bachtins Metalinguistik, während der Textbegriff sich auf die invarianten Strukturen beschränkt); vgl. auch K. Barck 1988, 134ff. (zur Performanz als dekonstruktives Ferment der Zersetzung innerhalb der Postmoderne); vgl. zur Performativität auch U. Eco [1976] 1987, 297ff.

⁸ In der Interferenz der verschiedenen medialen Ebenen bzw. Systemen des Theatralischen und Textuellen bestand eigentlich das Revolutionäre in der *T h e a t e r k o n z e p t i o n* Mejerchol'ds (und späterhin Brechts V-Dramaturgie; vgl. A. H.-L. 1978, 359ff.; A. Ripellino 1964; O.G. Bauer 1994, 39ff.). Zur Sprache des Theaters vgl. Ju.M. Lotman [1973] 1984 (zum Bühnenbild und Theatertext). Zur Theatersemiotik vgl. E. Fischer-Lichte 1983; K. Dirscherl 1988 (Film und Theater); H.J. Sottong / M. Müller 1990, 55ff. (Problem der Transformation von Text und Bühnenrealisation); W. Koschmal 1995 (Dramatisierung von Literatur); E. Hess-Lüttich 1985 (Zeichen und Schichten im Drama und Theater).

Der Hauptunterschied zwischen K 1 und K 2 besteht nun darin, daß in der Moderne bzw. in den Avantgarden der 20er Jahre dieses Verhältnis der Kunstformen und Medien als eine strukturelle und quasi demokratische Konfiguration gedacht wurde, die in einem Wettbewerbs-Verhältnis zueinander stehen und sich dynamisch nach einer vorherrschenden Kunstform orientieren, die alle anderen im Rahmen einer bestimmten Medienlandschaft determiniert.⁹

Roman Jakobson bezeichnete diese strukturelle und semiotische Vorherrschaft eines Mediums über die anderen als „Dominante“. Jede Kunst- und Kulturepoche verfügt über ein bestimmtes System von Künsten, also eine spezifische Zu- und Unterordnung der Kunstformen und Medien. Dabei bedeutet aber Dominante – ein Terminus der intermedial aus dem Begriffsschatz der Musiktheorie gewonnen wurde – nicht „Dominanz“ im Sinne von Herrschaft und Totalität, sondern eine alle anderen Künste auf der Ebene ihrer semiotischen und medialen Strukturen prägende und konstruktiv orientierende Potenz. Oder in den Worten Jakobsons aus seinem Aufsatz „Dominanta“, der bezeichnenderweise 1935 inmitten der Herrschaft der K 2 verfaßt wurde und doch wie ein Abgesang auf die intermediale Demokratie und Analytik der K 1 klingt: „Die Dominante kann als diejenige Komponente eines Kunstwerks definiert werden, an der sich alle anderen orientieren: sie regiert, determiniert und transformiert die restlichen Komponenten. Die Dominante garantiert die Integrität der Struktur.“ (R. Jakobson [1935] 1979, 212)¹⁰

Freilich – und dies macht ja den jeweiligen „Regie(rungs)wechsel“ in der Abfolge der Kunst- und Kulturepochen aus – alternieren die Dominanten – oder besser: die Regierungen. Ja gerade in diesem Wechsel-Spiel, das sich jenseits der Brachialität totalitärer Machtumbrüche entfaltet, liegt vielleicht das Wesen pluralistischer bzw. dialogischer Kulturen und Kunstgesellschaften.

⁹ Diese agonale, sportliche bzw. kompetitive Vorstellung von Konkurrenz und Wettstreit innerhalb der Kultur als sie konstituierende Bedingung wird gerade von den russischen Formalisten praktiziert und konzeptualisiert – so v.a. in ihrer Theorie des „literarischen Marktes“ bzw. des „byt“ und der „bor'ba žanrov“, d.h. eines Wettstreits der Gattungen (und Medien) um die Herrschaft. Der Sieg bedeutete für diese agonale Konzeption aber niemals die Vernichtung des Gegners, sondern seine Marginalisierung und zugleich potentielle Aktualisierung unter neuen Kontextbedingungen der jeweils geltenden „sovremennost“ (vgl. dazu A. H.-L. 1978, 397ff.; ders., 1995, 80ff.).

¹⁰ R. Jakobson 1976 (Idee der Dominanz einer Kunstform über die anderen in jeder Epoche); vgl. dazu schon O. Walzel 1923, 268f. (zum Vorherrschen einer Kunstform nicht nur in der Praxis, sondern auch in der Terminologie); vgl. zum Begriff der Dominante im Formalismus A. H.-L. 1978, 312-315; 1985.

Fragen der narrativen Strukturen im Verhältnis zu den visuellen Medien diskutiert auch B.A. Uspenskij 1970. Vgl. zur Narrativität „makroskopischer syntagmatischer Ketten“ und zum semiotischen Status von „Diskursen“ U. Eco [1976] 1987, 250; 312f. Zur Narrativität in nichtliterarischen Medien vgl. K. Kanzog 1981 (Erzählstrukturen im Film); R. Kloepfer / K.-D. Möller (Hg.) 1984 (Narrativität in den Medien); E. Lobsien 1990, 98ff. (Mimesis vs. Diegesis in den Medien); R. Anderson / P. Debreczeny (Hg.) 1994 (narrative und visuelle Gattungen in der russischen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts).

So dominierte etwa in der Romantik die Kunstform der Musik,¹¹ an der sich die Poesie orientiert – ähnlich wie dies dann im (russischen) Symbolismus der Jahrhundertwende der Fall war; in der Avantgarde dominierte die Bildkunst, auf deren Begriffe und konstruktiven Prinzipien – wie Montage, Faktur, Multiperspektivik, Abstraktion etc. – die Wortkunst und die anderen Künste zurückgriffen,¹² während im Realismus des 19. Jahrhunderts die Literatur, genauer die Romanprosa und das narrative Prinzip, vorherrschte, an dem sich die anderen Künste zu messen hatten.

2. Kultur 1 vs. Kultur 2

Bevor wir nun die Frage nach der intermedialen Ordnung der K 2 vor dem Hintergrund jener von K 1 stellen, sollen einige der Hauptmerkmale dieser zwei Kultursysteme in Erinnerung gerufen werden. Ich stütze mich dabei auf die erwähnte, nun schon klassische Typologie bei V. Papernyj, der in seiner Mitte der 70er Jahre entstandenen und dann international weithin rezipierten Darstellung eine zugegebenermaßen stark vereinfachte Gegenüberstellung von Avantgarde und totalitärer Kunst, eben von K 1 und K 2, vorschlägt:

K 1 ist horizontal, zentrifugal, dynamisch, utopisch, während K 2, also die totalitäre Kunst der 30er-50er Jahre – nennen wir sie in Anlehnung an „SozArt“¹³ einfach „TotArt“ – vertikal, statisch-verstaatlicht, antiutopisch und eben totalitär ist. K 1 ist fixiert auf die Zukunft, K 2 auf die Ewigkeit, K 1 auf

¹¹ Zur verbalen und musikalischen Sprache im Vergleich siehe R. Jakobson [1964/67] 1988, 294f.; B.M. Gasparov 1969; 1975 (zur strukturalen Analyse der Musiksprache); ders., 1975a; 1975b (12-Ton-Musik in Rußland); U. Eco [1976] 1987, 314 (zu tonalen Grammatiken); U. Eco [1976] 1987, 31ff., 129f. (Musik-Codes); V. Karbusicky 1983; 1986 (Musiksemantik); R. Schneider 1980 (Semiotik der Musik); Vgl. E. Tarasi 1992 (semiotische Analyse der Übersetzung von visuellen Motiven in Musorgskijs „Bildern einer Ausstellung“); vgl. auch V. Karbusicky 1983 und zuletzt A. Gier 1995, 65ff. (zur Programm-Musik); U. Müller 1995 (Vertonung von Literatur). – Ausführlich zu Belyjs bzw. zur symbolistischen Musik-Konzeption vgl. D. Burkhart 1964, 277ff. (Leitmotivik in Belyjs Prosa); zum Leitmotiv als Musikverfahren in der Literatur siehe schon O. Walzel 1923, 358ff.; A. Steinberg 1982, A. H.-L. 1978, 47ff.; 1998, 97ff.

¹² Zur Korrelation von Wort- und Bildkunst allgemein vgl. 1976; J. Faryno 1979; V. Al'fonsov 1982; W. Steiner 1982; K. Böttcher / J. Mittenzwei 1982 (Dichter als Maler); A. Flaker 1982; 1988; 1989; A.N. Iezuitov (Hg.) 1982; Th.G. Winner 1984 (visuelle Zitate in verbalen Texten); W.M. Faust 1987 (Wortkunst-Bildkunst-Korrelationen vom Kubismus bis zum Konzeptualismus); W.J.T. Mitchell 1990, 21ff., 54ff.; U. Weisstein (Hg.) 1992 (u.a. Bibliographie zur Wortkunst-Bildkunst); E. Louis / T. Stoss 1993 (Bild-Text-Bezüge in der Kunst des 20. Jahrhunderts); H. Holländer 1995 (Literatur – Malerei – Graphik; mit Bibliographie). Zur russischen Szene vgl. N. Chardžiev 1970; 1976; J. Bowlt 1972; F.Ph. IngoId 1983; 1988; F. Kämpfer 1985 (Plakatkunst); J. Stapanian 1986 (Majakovskij und Malerei); V. Petrochenkov 1986; N. Bašmakova 1987 (Chlebnikov); A. Flaker 1990; 1994; T. Levina 1990; A. Povelikhina / Y. Kovtun 1991; J. Kovtun 1993; E. Bobrinskaja 1993; N. Thun 1993 (Majakovskij); W. Rosslyn 1993 (Achmatova), P. Railing 1994; J.-C. Marcadé 1995; Ch. Lodder 1996.

¹³ Zur „SozArt“ als Strömung des russischen Konzeptualismus vgl. B. Groys 1988; A. H.-L. 1997, 463ff.

den Anfang, das Initiale, das Beginnen, K 2 auf das Ende (man könnte auch sagen: auf den Tod), K 1 ist dynamisch, K 2 statisch, K 1 ist egalitär, K 2 ist hierarchisch. Weitere Begriffspaare sind: kollektiv / individuell, gut / böse, Improvisation / Notation etc.

Es geht hier nicht um die Kritik an einer in die Jahre gekommenen Typologie, sondern eher um einige Ergänzungen, die das Gesamtbild einer solchen Polarisierung von K 1 und K 2 ergänzen und vielleicht modifizieren. Dabei stellt sich für mich letztlich die Frage nach der *Vergleichbarkeit* von 1 und 2 überhaupt. Ein jeder Vergleich stellt die Vergleichspartner auf eine Ebene, wobei in unserem Fall – wie dies bahnbrechend etwa bei Boris Groys im *Gesamtkunstwerk Stalin* geschah¹⁴ – die Avantgarde, also K 1, an die Kunst des Totalitarismus K 2 angenähert, ja als deren Vorspiel entlarvt werden soll, während sich die „TotArt“ der „LebensArt“ des K 1 assimiliert.

Als Folge dessen erfährt die Avantgarde eine Art *Totalisierung*, d.h. es werden in ihr gerade jene Momente hervorgehoben, die auf eine totale und auch reale Herrschaft der utopischen, revolutionären Prämissen abzielten, während K 2 enttotalisiert wird, d.h. der *reale* Große Terror des Totalitären Stalinismus ins Symbolische, Kulturelle, ja Ästhetische *irrealisiert* und sublimiert erscheint.

V. Papernyj ebenso wie B. Groys¹⁵ oder auch I. Golomshtok und andere reduzieren nämlich die gesamte Avantgarde auf einen zu jener Zeit doch recht zugespitzten Teilaspekt – nämlich die extremen Proletkul't-Vertreter, die Linke Kunstfront (Lef), die Produktionskunst bzw. den radikalen Konstruktivismus. Dieser Linken Avantgarde sei es aus dieser Sicht darum gegangen, zwischen der vorweggenommenen Utopie einer vollständigen Vergesellschaftung aller ökonomischen und kulturellen Institutionen und der faktischen Realität der realen Verhältnisse bewußt und provokant keinen Unterschied zu machen.¹⁶

Und eben hier aber liegt der springende Punkt: in einen für postmodernes Argumentieren und „Diskurieren“ typisches *Wörtlichnehmen* des Metaphorischen bzw. Symbolischen – und umgekehrt das bewußte Metaphorisieren des Realen bzw. Faktischen.

Auch die radikalen Kulturrevolutionäre und extremen Linken Avantgardisten für eine Abschaffung der Kunst und Kultur als bürgerliche Veranstaltungen; dennoch bewegten sie sich im Feld einer utopisierten Ästhetik bzw. einer ästhetisierten Utopie, wo zwischen beiden Polen im Sinne einer *Vorweg-*

¹⁴ B. Groys 1988; B. Groys 1990, 122-148; I. Golomshtok 1990, 110-121; H. Günther 1990, 193-209.

¹⁵ Vgl. dazu explizit B. Groys 1990, 127ff.

¹⁶ Die entsprechenden, vieldiskutierten Thesen finden sich v.a. bei B. Groys 1988. Zur Auseinandersetzung zwischen Professionalismus und Proletkul't um 1919/20 vgl. A. H.-L. 1978, 478ff.; 1996 (Diskursapokalypsen); 2001.

n a h m e (und das meint ja immer Utopie) Äquivalenz aber nicht Identität postuliert wird.

Dieser projektive, letztlich doch symbolische Charakter einer solchen utopischen Gestik war – trotz aller Radikalmanifeste – den Linken Utopikern durchaus bewußt. Die ihnen unterstellte Totalität beschränkte sich weitgehend auf die Sphäre von Planung und Projektion – nicht auf jene der Durchführung und brachialen Umsetzung im Sinne von Gewalttätigkeit. Chlebnikov rief sich zwar selber zum „Vorsitzenden des Erdballs“ aus – gemeint war aber eine Sprach-Welt, die als Welt-Sprache in ihm ihren Sprach-Schöpfer finden sollte.

Selbst wenn sich der Künstler als Ingenieur, Techniker, Manipulator etc. fühlte, klar blieb doch immer die projektive und imaginäre Bedingtheit (die „uslovnost“) des Künstlerischen. Um diesen letztlich metaphorischen Charakter der Kunst wurde heftig und radikal gestritten – man denke an die Auseinandersetzungen um die Zeitschrift *Iskusstvo kommuny* zwischen N. Puni und O. Brik, zwischen Vertretern der totalen Kulurrevolution und jenen einer die künstlerische Professionalität aufrechterhaltenden Revolutionskunst.

Vereinfacht gesagt: Wer mit Tatlins „Letatlin“ fliegen will, wird ebenso abstürzen, wie jener, der mit einem Flugzeug die Kunst einzuholen gedenkt. Und Malevičs „Architektonas“ passen nicht in die Welt von Hoch- und Tiefbau, da sie als Modelle einer Welt dienen, in denen die Schwerkraft abgeschafft ist.

3. Malevič zwischen den Fronten

Wie auch auf anderen Begriffsfeldern entfaltet Malevič in seinen kunsttheoretisch-philosophischen Diskursen zwischen 1913 und 1923/24 zum Thema Bewegung / Ruhe, Dynamik / Statik, Perfektion / Vollendung, Utopik / Eschatologie ein auf den ersten Blick verwirrendes und widersprüchliches Geflecht von Definitionen und Wertungen. Dieses läßt sich jedoch teilweise entwirren, folgt man der inneren Konsequenz dieser Schriften in ihrer komplexen Argumentationsstruktur und ihrem jeweiligen Kontext in der Auseinandersetzung zwischen 1. Avantgarde vs. Anti-Avantgarde einerseits (also zwischen K 1 und den Vorläufern von K 2) und 2. den internen Polarisierungen innerhalb der Avantgarde zwischen utopisch-angewandten, produktivistischen Richtungen (Konstruktivismus) und der dezidiert ungegenständlichen Kunst-Konzeption (bzw. Konzept-Kunst) des Suprematismus, der auf der antiutilitären Suprematie bzw. Autonomie des Künstlerischen beharrte.¹⁷

¹⁷ Die Grundlage für seine Kunst- und Gesellschaftsphilosophie versuchte Malevič in immer neuen Anläufen parallel zur Malerei „mit der Feder“ zu entwerfen, wobei er sich dabei auf einem schmalen Grad zwischen verbalem Scheitern und z.T. unfreiwilliger Erhabenheit bewegte. Die meisten wesentlichen Schriften Malevičs aus der vor- und nachrevolutionären Periode sind in der bisher 3-bändigen russischen Gesamtausgabe sowie seit längerem in der Übersetzung von Troels Andersen zugänglich (K. Malevič, *Sobranie sočinenij v pjati*

Im 1. Fall treten die genannten Kategorien von Dynamik / Statik durchgängig in ein klares Wertverhältnis von Positiv (Bewegung) und Negativ (Bewegungslosigkeit), insofern, als gerade in der vorrevolutionären oder kulturrevolutionären Avantgarde nach dem Prinzip der utopischen Verfremdungs-Ästhetik Merkmale des Neuen, Lebendigen, Progressiven, Rezenten bzw. Zeitgenmäßigen mit jeder Form von Dynamismus gleichgesetzt wurden – egal ob in der Kunst i.e.S. und/oder in allen anderen Bereichen der materiellen und technischen Kultur; im Umkehrschluß erschien dann alles Alte, Akademische, Konservative, Regressive und Technik- wie Zivilisationsfeindliche als Ausdruck einer prinzipiellen Statik.

Im 2. Fall kommt es dagegen zu einer Umkehrung dieses Verhältnisses auch und vor allem im Zusammenhang mit der Neupositionierung von Malevič im Kontext der nachrevolutionären Avantgarde, die sich alsbald intern spaltete zwischen dem utilitaristischen Konstruktivismus, den/der Malevič erbittert beämpfte, und der „reinen Ungegenständlichkeit“ des Suprematismus. In diesem Kontext wird die angewandte, linke Avantgarde des Konstruktivismus mit dem (aus der Avantgarde fälschlich abgeleiteten) negativen Dynamismus assoziiert, während der Suprematismus alle – auch religiösen, ja metaphysischen – Qualitäten einer positiv gewerteten „Statik“ im Sinne von absoluter „Ruhe“ und totaler Apragmatik übernimmt und ins Erhabene hypertrophiert. Dazwischen bewegt sich als 3. Typus eine z.T. taktische Mischform beider Positionen, die z.T. aus Malevičs Zweifrontenkrieg resultiert, den er einerseits gegen die antiavantgardistischen Tendenzen der aus seiner Sicht sich etablierenden reaktionären Staatskunst (Stichwort „Monumentalismus“ und Neoklassik) führt – und andererseits gegen die inneravantgardistischen Strömungen des Konstruktivismus, die er als antikünstlerisch ebenso ablehnt wie die Staatskunst und deren im Grunde reaktionäre Gesellschaftsmodell (in der NEP-Periode).

Ausgangspunkt der Bewegungstheorie Malevičs war zunächst die für die (kubo-futuristische) Avantgarde in Rußland schon in den 10er Jahren am Futurismus entzündete Begeisterung für die generell bejubelte Dynamik der Modernen Zeiten und ihrer immanenten Utopik der technischen wie gesellschaftlichen „Geschwindigkeit“. Damit wird das verfremdungsästhetische und utopische Postulat eingelöst, nach dem das Neue, Progressive und Authentische der Moderne insgesamt und besonders der Avantgarde(n) in der inneren „Logik dieser Bewegung“ wurzelt. Bewegung meint hier einerseits im weiten Sinne den

tomach, T. 1, M. 1995ff.; K. S. Malevich, *Essays on art, 1915-1928*, Vol. 1, Copenhagen 1968; insges. 4 Bände). Eine deutsche Auswahlgabe der kunstphilosophischen Texte Malevičs („Mir kak bespredmetnost“, 1923; „Len“, kak dejstvitel'naja istina čelovečestva“, 1921; „Filosofija kalejdskopa“, 1922; „Sovremennoe iskusstvo“, 1923; „Bog ne skinut“, 1923 u.a.) erscheint im nächsten Jahr unter dem Titel: K.M. *Gott ist nicht gestürzt. Theoretische Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München (Hanser) 2002 (hgg. und komm. A. H.-L. 2002).

allgemeinen Dynamismus des technischen Zeitalters und zugleich „Bewegung“ als Kunst- und/oder Gesellschaftsrichtung, als Tendenz und Gruppe gleichermaßen. Als dritter Aspekt erscheint diese Dynamik als – besonders im italienischen Futurismus kultivierte – „Bewegung über die Fläche“ (hinaus), d.h. die Überwindung der (Simulation der) Dreidimensionalität durch den Durchbruch in neue Sphäre einer 4. oder gar 5. Dimension eines total neuen Bewußtseins.

Hauptmerkmal des Neuen ist die Geschwindigkeit und damit Aggressivität der Ablösung des Alten (der Alten Kunst, der Alten Welt) als Ausdruck einer technisch-gesellschaftlichen Utopie, die in der Rebellion als solcher und damit im universellen Dynamismus das „Unterpfand der Freiheit“ feiert. Die futuristisch-utopische Avantgarde bewegt als „Kunst-Bewegung“ ebenso wie als „Bewegungs-Kunst“ die Alte Welt aus der Lethargie und Regression ihrer Statik – ebenso wie im Formalismus die Verfremdung das Vertraute, Automatisierte und Traditionelle deformiert und radikal destruiert.

Die Gefahr lauert für Malevič jedoch – und hierin war er auch durchaus prophetisch – in der Relativierung dieses Bewegungs-Postulats zu einem wieder bloß konventionellen Ideologem, einer Abbildung des technischen Dynamismus (des „Dynamo“) mit den alten Mitteln der Mimesis und der Duplizierung: Hier begegnet die Kritik an einer bloß ornamentalen, ideologischen Avantgarde durch Malevič jener Jakobsons, der von Anfang an dem italienischen Futurismus aber auch einigen Avantgardedeutungen in Rußland vorwarf, sie würden die alte Widerspiegelungsthese bloß mit neuen „Inhalten“ reaktivieren.¹⁸ Das Neue, Innovatorische, also die wahre Bewegung manifestiere sich nicht in der Abbildung von Bewegungsthemen und technisch-zivilisatorischen Ikonen der Dynamik (Hochhäuser, Flugzeuge, urbanes Tempo). Die wahre Dynamik liegt folglich nicht in der Emotionalisierung des „Geschwindigkeitsrausches“, sondern im „Dynamismus der Form“ (so auch Tynjanov), in der strukturellen Innovatorik der „Poiesis“ und der Kunstschaffens insgesamt.¹⁹

Auch Malevič sieht – bei aller Technikbegeisterung und utopischen Hochstimmung – die immanente „Bewegungslogik“ der Neuen Kunst als das

¹⁸ Jakobson kritisierte ganz konsequent als unavantgardistisch Tendenzen, den Dynamismus der modernen Zivilisation und Lebenswelt – sei es als Expressionismus, Emotionalismus, Futurismus geprägt – zur Ursache und zum Objekt einer dynamisierten „Darstellung“ zu machen. Während Jakobson – letztlich ganz im Sinne der Kritik Malevičs am Scheindynamismus der linken Avantgarde Kručenyčs Emotions-Expressionsimus intern in Frage stellte (R. Jakobson, „From Aljagrov's letters“, *Selected Writings*, Bd. 7, Paris – Den Haag 1985, 357-374, hier: 358), stand Malevič gerade in seiner „zaum“-Poetik dem „Rhythmizismus“ Kručenyčs, ja der „Glossolalie“ Belyjs und ihren Wurzeln in der sektantischen Sprachekstatik durchaus nahe (K.M., „O poézii“, 1919). Sobald es aber um die philosophische Begründung seines Kunst-Universalismus ging, steigert sich Malevičs Nähe zu Chlebnikov, die dieser freilich weitaus intensiver und klarsichtiger wahrnahm als der Suprematist (A. H.-L. 1991, 33; 1995b, 230ff.).

¹⁹ Vgl. Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, 1924, 25ff. („dinamizm formy“; vgl. A. H.-L. 1978, 167, 315ff.).

Entscheidende – und nicht die Idolatrie eines Technizismus. Gleichwohl ist für ihn der Neue Künstler und damit auch der Neue Mensch Innovator und Erfinder in einem – also „Beweger“, der den Rhythmus der Zeit nicht bloß wahrnimmt oder abbildet, sondern vorgibt, ja erst schafft. In der raschen, abrupten, schnellen Abkehr vom alten, von der Vergangenheit ist der wahre Künstler immer Erfinder-Beweger, dessen Eigendynamik von der nachhinkenden Mitwelt freilich angstvoll-ablehnend quittiert wird.

An dieser Stelle wird Malevičs Ambivalenz in der Einschätzung der äußeren Bedingungen des Dynamismus (Technik, Urbanismus, Revolution etc.) und den Faktoren der immanenten Kunst-Bewegung besonders deutlich: Zieht er gegen den alten Akademismus wie den neuen Eklektizismus und Monu-Mentalismus der frühen Sowjetzeit zu Felde, betont er die Herleitung und Rechtfertigung der Kunst-Bewegung aus der Bewegtheit und dem Tempo der modernen Technik-Welt; wendet er sich gegen die Idolatrie des Dynamismus innerhalb der Avantgarde, bezieht er indirekt den konsequenten Standpunkt eines Roman Jakobson gegen eine konventionelle Mimesis des thematisch Neuen.

Для чего нужны новые формы в пространстве, – да для того, чтобы в них отливалось новое мироздание, а не археологическое ископаемое. Работать на заводе вчерашние формы или изображать натурщицу на высшей художественной школе, при свете Рембрандта или Маркса, значит утверждать реакцию [...] Это все равно, что мешать движению автомобилей – лошадьми, возами, ослиами, – это все равно, что если бы инвалиды запрудили всю улицу для моторов, а вчерашний день – инвалид [...] Нет спасения этой реакционной проблеме и в небоскребах, это те же инвалиды, в пятьдесят или двести этажей, мешающие спуск воздушных планетов к земле. („Sovremennoe Iskusstvo“, zit. nach dem Manuskript, Stedelijk Museum Amsterdam, 18)

Wozu sind neue Formen im Raum nütze? doch dazu, daß sich in ihnen ein neues Weltgebäude gestalte und nicht archäologisches Ausgrabungsgut. In der Fabrik Formen von gestern zu verfertigen oder in der Kunsthochschule einen weiblichen Akt in Rembrandt'schem oder Marx'schem Licht darzustellen heißt, die Reaktion zu unterstützen, heißt, die neuen Quellen und ihr dynamisches Leben zu stören und Ausgegrabenem Platz einzuräumen, das Denken, den Weg der Analyse, der Vertiefung, des Studiums einzustellen: Genauso gut könnte man den Autoverkehr mit Pferden, Fuhrwerken und Eseln behindern wollen, genauso gut könnten Invaliden eine ganze Strasse für Motorfahrzeuge überfluten, denn das Gestern ist (wie) ein Invalide; wir erkennen all seine Missverständnisse, sein Zweifel am Neuen (das Neue zu bezweifeln). Auch in Wolkenkratzer kann sich dieses reaktionäre Problem nicht retten, es sind dieselben Invaliden mit fünfzig oder sechzig Stockwerken, die der Landung der Aero-Plane auf der Erde im Weg stehen.

Die beide Argumentationspole überragende Position kündigt sich aber schon an, wenn Malevič die Bewegung letztlich als eine Bewußtseinshaltung – genauer als einen Zustand des Überbewußtseins – erkennt, das nicht bei der Wiedergabe neuer Inhalte (implizit: mit alten Formen) haltmacht, sondern eben zu „neuen Formgebungen“ vorstößt, zu neuen „Lebensverhältnissen“.

Aus dieser Sicht schrumpft der neue Monumentalismus der nach(kultur)revolutionären Staatskunst zum Eklektizismus einer alten Statik, indem sie den neuen Wein in alte Schläuche zu füllen trachtet. Der wahre Dynamismus aber ist – ganz im Sinne des Heraklitischen „Panta rhei“ – Ausdruck wie Vorgriff auf ein Morgen, das alle Lebens- und Weltverhältnisse fundamental (also nicht bloß inhaltlich-ideologisch) revolutioniert:

..монументализм есть такое строение, в котором вчерашний день хочет закрепить себя навсегда, все для него контрреволюционно и сегодня и завтра (статический закон). Монументализм есть противостояние движению завтрашнего, в котором усматривает жизнь футуризм, т.е. искусство движения законов, вот почему футуризм воспекает движение и зовет к музыке шумов [...] В новом искусстве нет следовательно привычек и любви к старому, все текуче, все в движении и все изменно, поэтому в новом строе искусства нет монументализма. („Sovremennoe Iskusstvo“, 21)

Der Monumentalismus aber ist eine Struktur, worin der gestrige Tag sich für immer festsetzen möchte; für ihn ist alles konterrevolutionär, und zwar heute wie morgen (statisches Gesetz). Der Monumentalismus ist die Opposition zur Bewegung des Morgigen, in welcher der Futurismus, d. h. die Kunst der Bewegung der Gesetze, das Leben erfasst, und darum besingt der Futurismus die Bewegung und ruft auf zur Musik der Geräusche, denn in ihm bewegt sich das musikalische Material, aus dem eine neue musikalische Kultur entsteht. In der neuen Kunst gibt es folglich keine Gewohnheiten und keine Liebe zum Alten; alles ist fließend: alles ist in Bewegung und alles ist wandelbar; daher gibt es auch in der neuen Ordnung der Kunst keinen Monumentalismus.

Darüber hinaus verweist der utopische Vorgriff auf eine Weltrevolution über das Globale hinaus ins All, in den Kosmos, dessen jenseitige Überdimensionalität technisch urbanisiert wird – ebenso wie die totale Stadt kosmische Dimensionen annimmt. Unter dieser kosmischen Perspektive wird der Gegensatz von kunsttranszendenter und kunstimmanenter Dynamik obsolet.

Христианство в одной своей части признав античную форму, очевидно нашло возможным оформить свое новое содержание последним. Это было две тысячи лет тому назад, но и современная нам жизнь настаивает на утверждении себя в античном здании (в крайнем случае в Ренессансе). Усилия архитекторов создать новые города,

вернее новому содержанию подсунуть античные футляры, указывает, что современность не прочь поселиться в них [...] Во всяком случае современность приветствует всякие возрождения античного типа. Античные хирурги, архитектора, то и дело подсовывают античного типа, новой динамической жизни и ею хочет оживить последний, если последнее содержание социализма, коммунизм в эстетической своей части найдет возможным и подходящим античный треугольник для своего оформления, а для возрождения античного построит Волховстрой [...] то приходится признать, что античный треугольник есть вечное место и гнездо и трибуна, в котором оформляется всякое содержание – будет то языческое, христианское, коммунистическое. („Sovremennoe iskusstvo“)

Indem das Christentum zum Teil die antike Form anerkannte, fand es offenbar eine Möglichkeit, seinen neuen Inhalt in diese zu kleiden. Das war vor zweitausend Jahren, doch auch das uns gegenwärtige Leben besteht auf einer Selbstbestätigung durch antikes Bauen (zumindest in der Renaissance). Die Bemühungen der Architekten, neue Städte zu bauen oder vielmehr einem neuen Inhalt antike Hüllen zu unterschieben, deuten darauf hin, daß die heutige Zeit nichts dagegen hat, sich in diesen Hüllen einzurichten, und wenn sie jetzt gerade nicht in der Lage ist, sich in dem antiken Haus niederzulassen, dann einfach deswegen, weil ihr das Geld für den Umzug fehlt. Jedenfalls begrüßt die heutige Zeit jede nur denkbare Renaissance antiken Typs. Antike Chirurgen und Architekten versuchen ständig, dem neuen dynamischen Leben diesen antiken Typus unterzujubeln und so letzteren durch dieses am Leben zu erhalten; wenn die Antike zum Inhalt des Sozialismus wird, und die ästhetische Dimension des Kommunismus das antike Dreieck für seine Formgebung als möglich und passend befindet und zum Zwecke einer antiken Renaissance den Volchovstroj errichtet (Volchovstroj ist das elektrodynamische Zentrum der RSFSR am Volchov), dann muß man eingestehen, daß das antike Dreieck als ewiger Hort gilt, als das Nest und die Tribüne, auf der Inhalte aller Art gestaltet werden, seien sie heidnisch, christlich oder kommunistisch.

Im Vorgriff auf den apophatischen Kosmismus Malevičs (v.a. in seiner Programmschrift *Bog ne skinut*) läßt sich auch diese paradoxe Aufhebung des Gegensatzes von externen und internen Bewegungsfaktoren der Kunst-Utopie bzw. Utopie-Kunst klarer fassen, wenn man die Hyperlogik des Kosmos und des Göttlich-Absoluten ins Auge faßt: Der hier herrschende Dynamismus übersteigt alle irdischen Dimensionen und Kategorien und begründet damit die heraklitische Kippfigur der Universal-Bewegung als Universal-Ruhe:

Определив Бога, как абсолютное – определили совершенство, и не смотря на это все-таки это «все» ускользает, его границы не уловимы в абсолютном и не можем управлять границами. (*Bog ne skinut*, 36)

Indem man Gott als das Absolute bestimmte, bestimmte man die Vollkommenheit, und ungeachtet dessen entgleitet dieses „Alles“, seine Grenzen sind nicht faßlich, und im Absoluten können wir über keine Grenzen bestimmen.

Бог – покой, покой – совершенство, достигнуто все, окончена постройка миров, установлено в вечности движение. [...] То-же человек достигший совершенства освободится от своего безумия, станет Богом. Но человек не выносит покоя, вечный покой его страшит, ибо он означает небытие.. (ibid., 30)

Gott ist die Ruhe, Ruhe ist Vollkommenheit, alles ist erreicht, der Weltentwurf ist abgeschlossen, alle Bewegung ist in der Ewigkeit zum Stillstand gebracht. [...] Ebenso befreit sich der Mensch, der Vollkommenheit erlangt hat, von seinem Wahnsinn, er wird Gott. Doch der Mensch hält Ruhe nicht aus, die ewige Ruhe versetzt ihn in Angst, denn sie bedeutet Nichtsein..

Vergessen wir hier auch nicht die alle Konstruktivismen und Funktionalismen der Avantgarde überwuchernden Tendenzen zum Neoprimitivismus, Archaismus, zur Kunst der Wilden und Kinder, der sektantischen Ekstatiker und der hermetischen Geschichtsmathematiker – all diese Strömungen bleiben aus der erwähnten Einschätzung der K 1 im Hintergrund. Gerade sie aber sind es, die dem funktionalistischen Gerüst, der utopistischen Überterrationalität, den Konstrukten und Artefakten nicht nur das Fleisch einer Lebenskunst sondern auch die Dimension eines kollektiven Unbewußten verleihen, das prä- und postkulturell wirksam ist.

Umgekehrt stellt sich die Frage, was am „Sozialismus“, an der Stalinkunst der 30er-50er Jahre avantgardistisch gewesen sein soll. Wir wollen hier nicht in die berüchtigte Moralismus-Falle tapen, die einem aus postmoderner Ecke immer dann hingeschoben wird, wenn man hinter die ästhetische Neutralisierung aller Kulturphänomene zielt. Tatsächlich soll die Stalin-Kunst nicht disqualifiziert werden, weil sie sie totalitär war und damit inhuman: Problematisch erscheint der Akt der Ästhetisierung selbst, der implizite und explizite Versuch, etwas zunächst zu neutralisieren, weil Kunst egal welcher Epoche immer eben das sei, wofür sie gehalten wurde (ob es einem gefällt oder nicht). Und es bleibt die Frage, ob Kunst so ohne weiteres gleichzusetzen seit mit „Kultur“ allgemein, eine Auffassung übrigens, die der so hierarchischen und ständischen Kunstetikettierung der Stalin-Zeit krass zuwiderläuft. Aber vielleicht ist diese „Kunst-Ist-gleich-Kultur (und vice-versa)-Fomel“ ebenso eine Erfindung der Postmoderne – wie die „TotArt“ eine Erfindung der „Sozialismus“.

4. Das Medium ist die Botschaft (K 1) / die Botschaft ist das Medium (K 2)

An die Stelle der Dominante treten also in Kultur 2 Hierarchie und Herrschaft, und damit Über- und Unterordnung, Norm und Vorschrift, Statik und Staat nicht nur propagiert, nicht nur projiziert – wie vielleicht im K 1 – sondern werden mit allen Mitteln und auf allen Gebieten lückenlos durchgesetzt. Hierarchisiert war in der K 2 nicht nur die institutionelle Pyramide der Medien und Kunstformen, sondern auch jene der Gattungen im medialen Sinne (Ölmalerei herrscht über Graphik, der Groß-Roman über die Erzählung etc.) sowie die Pyramide der Genres in inhaltlich-ideologischer Hinsicht: An der Spitze der Hierarchie steht hier – wie dies Igor Golomshtok in seinem materialreichen Buch *Totalitarian Art* (London 1990) vorführt: An der Spitze steht das Offizielle Porträt (bzw. die Plastik) des Führers, es folgen die Gattungen der Historienmalerei, Schlachten-gemälde und schließlich die peripheren Genres der Landschaftsmalerei, des Stillebens oder der Nackten, die allesamt die sonnige (Atmo-)Sphäre des Idyllischen im Geiste einer Industrie-Anakreontik atmen.

Während in K 1 das agonale Prinzip herrschte – also Wettstreit der Gattungen, wie die Formalisten es nannten, das Kompetitive und die Kompetenz, Profession und Professionalität – reduziert sich im K 2 alles auf ein Gewaltmonopol, das monologisch und monoman sich selbst in einer Monumental-Architektur repräsentiert und feiert. Der konzeptuelle Anspruch auf Totalität in der K 1 mutiert zum zentralistischen, hierarchischen Vollständigkeits- und Vollendungswahn einer Totalkunst der K 2. Diese ist – anders als K 1 – zutiefst synthetisch, eklektizistisch und repräsentationssüchtig – also eine Kunst der Fassaden, Tapeten, Paraden, Portale, Balkons, Silhouetten und Porträts – alles Versatzformeln einer Ästhetik des Scheins, die in der Moderne und besonders in den Avantgarden überwunden schien.

Nach Adolf Loos Verurteilung des „Ornaments als Verbrechen“²⁰ sollte dieses zu jenem werden – das Verbrechen als Ornament an einer die Kultperson im Personenkult überhöhenden Parade von Plastiken und Baukörpern, deren Innereien mit der Außenverkleidung so gut wie gar nichts zu tun hatten. Wenn in der K 1 das Äußere (die Form, die Signifikanten) das Innere (den Inhalt, die Signifikate) generiert und determiniert, war es im K 2 genau umgekehrt: An die Stelle des antiallegorischen und antimimetischen Ikonoklasmus der Avantgarde rückte eine hierarchische bzw. hieratische Staatsarchitektur, in deren vertikal aufgetürmten Stockwerken alles und jeder seinen Platz finden mußte.

Der in der Avantgarde verpönte (oder immer wieder verfremdete) *B i l d - B e g r i f f* wird in der K 2 ebenso rehabilitiert und in seine alten Rechte eingesetzt wie jener von Fabula und Story, deren affirmative, bleierne Strukturen eher

²⁰ A. Loos, „Ornament und Verbrechen“ (Vortrag 1910), *Trotzdem. 1900-1930*, Wien 1930, 78-88.

– wie dies K. Clark gezeigt hatte²¹ – den Regeln einer „erkalteten Kultur“²² (der Folklore des Mythos, der Märchen) entspricht, als einer heißen Literaturszene, wie sie im K 1 dominierte.

Während in der Avantgarde der semiotische Status, die Sprachlichkeit auch in den nonverbalen Kunstformen und Medien (also Bildkunst, Musik,²³ Architektur etc.) entdeckt und realisiert wurde (man denke an die Entwicklung einer Kino-Sprache im Rahmen der einzigartigen russischen Film-Semiotik Mitte der 20er Jahre), verfiel man in der K 2 auf die Verbalstufe ohne semiotische oder linguistische Modellhaftigkeit. Das asemiotische Wort, also ein solches, das nicht homolog gesetzt werden kann mit den anderen Elementarteilchen anderer Medien, reduziert sich auf ein Diskurs-Motiv ohne signifikante verbale Gliederung.

In der K 2 überschneidet sich der neoklassische Allegorismus (also die Auffassung von Motiven als verbalen Bildern bzw. bildhaften Worten) mit dem Prinzip einer Roman- und Erzählproduktion, in der die Motive zu Motivationen der Wörter werden. Der immer wieder gefeierte Triumph des Wortes in der Totalitären Kunst, die Reinstallierung der Herrschaft des Romans und der großen Prosaform als Herrscherin der Musen, all dies kommt ohne die eigentliche Verbalstufe aus, aus der in K 1 alle Grammatiken der Bildkunst, des Films oder des Stadtextes etc. entfaltet wurden. Eher ist es schon so, daß die Groß-Narrative den Charakter von Mythen annehmen, deren Eigenschaft es ist – analog zur Musik – über keine erste Gliederungsebene, d.h. über keine Wörter bzw. Lexeme zu verfügen, wohl aber über die zweite Gliederungsebene – die der Motive. Man denke hier an – im Sinne der berühmten Thesen der *Mythologica* von Claude Lévi-Strauss.²⁴

²¹ K. Clark 1981.

²² Den von Lévi-Strauss geprägte Begriff der „kalten und heißen Kulturen“ diskutiert auch V.V. Ivanov in seiner Einleitung zu V. Paperno 1996, 5f.: „O knige Vladimira Paperno «Kul'tura dva»“.

²³ Schon für den Symbolismus, v.a. für die Konzeption der „poésie pure“ war die Musik und der ihr zugeschriebene nonverbale, nichtlexikalische und unsemantische Charakter vorbildhaft. Auch O. Walzel 1923, 373ff. sieht die Musik als Vorbild für die „poésie pure“. Zur Homologie von Musik und Mythos in Hinblick auf die beiden Kunstformen fehlende „primäre Gliederungsebene“ (bzw. Wortebene) vgl. die viel diskutierte Stellungnahme bei Cl. Lévi-Strauss 1975 – dazu U. Eco [1976] 1987, 306 (Kritik an Lévi-Strauss); ders., 323ff. (abstrakte Malerei und atonale Musik); vgl. auch N. Goodman [1976] 1995, 93ff. Auch R. Jakobson [1932] 1988, 2981ff. stellte sich die Frage nach dem Sprachcharakter der Musik; vgl. ders., [1964/67] 1988, 294.

²⁴ Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I*. Das Rohe und das Gekochte, Frankfurt a.M. 1971; ders., *Mythologica IV*. Der nackte Mensch. Band 2, Frankfurt a.M. 1975. Wie Lévi-Strauss vertritt auch U. Eco [1976] 1987, 205, 235ff., 305ff. die Meinung, daß die für jede Verbalsprache typische erste Gliederungsebene (Morphemebene) in anderen Kunstformen und Medien fehle. In diesem Sinne kritisiert er aber die Projektion dieses verbalen Prinzips auf die nonverbalen Medien, während Lévi-Strauss annahm, daß es eine Sprache ohne zweifache Gliederung per se nicht geben könne. Zur Frage nach den „minimalen Einheiten“ der nonverbalen Medien und Kunstformen vgl. W. Steiner 1982, 52ff., 57f. (referiert hier die Ideen der Semiotiker J. Veltruský und Mayer Shapiro). Auch N. Goodman [1976] 1995 dis-

Die vielzitierte Bemerkung von Lévi-Strauss, der Mythos wie die Musik würden dazu dienen, die Zeit aufzuheben, trifft in hohem Maße auch auf die Meganarrative der Stalin-Kunst zu. Die Zeit in ihrer historischen Linearität bzw. die Historie in ihrer zeitlichen Vektorialität ist aufgehoben und vollendet im Totalen des Staates, der nicht – wie dies die Vertreter des K 1 wollten – vergesellschaftet wird (und damit verschwindet), sondern der die Zeit und ihre Geschichte erfüllt (hat). Monumentale Kunst dient somit einem Akt der Denkmal-Setzung – die Geschichte ist vorbei und läßt sich nur noch als Mythos – freilich als ein zutiefst fiktionaler und banaler – repräsentieren.

K 1 wollte Präsenz und Präsentation – K 2 Repräsentation und leere Sublimation jener kulturellen und künstlerischen Triebe, die in der einstmal heißen und erotischen Kultur das Kraftwerk der Künste antrieben. Diesem Erostrieb korrespondiert in der „TotArt“ der Thanatostrieb eines pyramidalen, sich selbst gedächtnishaft musealisierenden und petrifizierenden Staats-Kult bzw. Kult-Staat.

5. Quod erat illustrandum

Mit Recht verweist Papernyj auf die Vorliebe von K 2 für das *Illustrative*,²⁵ d.h. die naïv-realistische oder allegorische Idee, daß ein jeder verbaler Text sich restlos verbildern lasse und ein jedes Bild in einen verbalen Klartext rückübersetzt werden müsse: Gemeinsam ist beiden die aus der Sicht der Avantgarde weder dem Verbalen noch dem Bildmedium²⁶ gerecht werdende Stufe der *Fiktionalität*. Die Mittel der im historischen Realismus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten und konventionalisierten Normen der narrativen Fiktionserzeugung wurden zu einem „ordo naturalis“ erklärt, also totalisiert, während das Sozialistische an diesem SozRealismus und damit das Ideologische in eine den alten Realismus und seine Fiktionsmaschinen konterkarierende Dia-Schau allegorischer Embleme ausartete.²⁷

Nicht zufällig hatte Jurij Tynjanov in seinem bahnbrechenden Aufsatz „*Illjustracii*“ (1923) mit diesen ein für allemal abgerechnet: Aus der Sicht der Avant-

kutiert diese Frage im Rahmen seiner „Notations“-Theorie 125ff. (vgl. auch seine Unterscheidung von analog und digital, *ibid.*, 154ff.

²⁵ Ju. Tynjanov 1923, 15-19. Zum Problem der Illustration vgl. A. H.-L. 1983, 342; W. Steiner 1982, 141ff.

²⁶ Zum *Bild-* bzw. „*obraz*“-Begriff in Wort- und Bildkunst vgl. U. Eco [1976] 1987, 372ff. (Metapher und Metonymie); zur Bildkritik der Formalisten und Avantgardisten vgl. A. H.-L. 1987, 99ff.; W. Eismann 1985 („*obraz*“-Begriff in der sowjetischen Literaturwissenschaft); zu Bild und Metapher vgl. E. Lobsien 1990, 89ff., 97 (Metaphorik und Visualität); W.J.T. Mitchell 1990, 20ff.; 32ff. (Bilddefinitionen; sprachliche „*Ikons*“; zu Bild und „*Figur*“); vgl. auch den Sammelband von V. Bohn (Hg.) 1990 zur Bildlichkeit.

²⁷ Siehe W. Kroll 1986 (Heraldik und *Emblematik* bei den Slaven); B.F. Scholz 1992 (Emblematik - medial); S. Kotzinger / G. Rippl (Hg.) 1994 (Text – Arabeske – Rhetorik – Ornament).

garde und der Formalisten sind – ganz im Sinne des erwähnten medialen Fundamentalismus und Purismus – die Motive der Dichtung nicht einfach in Motive der Bildkunst übersetzbar. Erstere sind eben keine fiktionalen oder allegorischen Abziehbilder, die sich vom Medium der visuellen Vermittlung durch dick und dünn der Kunstformen transportieren lassen.

Der vielfach dem SozRealismus und der K 2 zugeschriebene Triumph der Literatur über alle anderen Medien war also erkaufte um eine Art Selbstkastration des Literarischen, das die eigentliche Kraft der Verbalstufe verlor an ein Schattenreich der Emblemata, Allegorien und Fiktionsschablonen, dessen phantasierte Visualität ebenso unvisuell war wie seine Verbalität im eigentlichen Sinne sprachlos blieb.

Zwar stand die Literatur wieder im Zentrum des Musenreigens – aber um welchen Preis! Jede Kunstform mußte total nacherzählbar sein – freilich in einen Motivkatalog, der mit dem *Medium* des Narrativen seinerseits wenig zu tun hatte. Alles, was man solchermaßen nicht nacherzählend in den Griff bekommen konnte – eben die Nonverbalität der anderen Medien – machte einen nervös, bedeutete Gefahr. Das Illustrative und das Illustre einer Repräsentationskultur gehen Hand in Hand mit einer Emblematis, die immer schon im Gewande des Empire auftrat.

Vielleicht sollte man hier eher nicht von einem Logozentrismus²⁸ sprechen, sondern von einer synkretistischen Verschmelzung desemiotisierter, allegorischer Sprachlichkeit und verbalisierter Bildlichkeit, die auf die Transparente und diskursiven Endlosschleifen der Selbstdarstellung projiziert wurden. Auf den wortmagischen Charakter einer solchen Sprachnutzung hat Papernij klar verwiesen (233) – dem wäre nichts hinzuzufügen als der Hinweis auf die kolossale Wirkung eines solchen ins Millionenfache multiplizierten Wiederholungszwanges, der ja nur darum wirksam ist, weil alle Medien zueinander in einem Verhältnis der Illustration und Allegorik stehen.

Damit das Wort Bild werden konnte und das Bild Wort mußten beide elementaren Zeichentypen entsemiotisiert werden. Während für den Zeichenkapitalismus Marshal MacLuhans das Medium die Botschaft ist, war es in der totalitären Kunst genau umgekehrt: Hier wurde die Botschaft zum Medium, die Form zum Inhalt, das Visuelle zur Vision einer Lebenswelt, die in ihrem

²⁸ Zum Problem von *Verbalität / Nonverbalität* vgl. Ju.M. Lotman et al. [1973] 1986, 100ff. (diskrete vs. nichtdiskrete Sprachtypen). Zur Kritik am Logozentrismus bzw. Verbalismus, der die verbale Sprache zum Modell aller anderen semiotischen Systeme und Medien erhebt vgl. U. Eco [1976] 1987, 230 (verbale vs. nonverbale Zeichen im Anschluß an Lotmans Unterscheidung von primären und sekundären modellbildenden Systemen); ders. 283ff., 304f. Nach Eco verfügen nicht-verbale Aussagen über „Super-Zeichen“ (ibid., 308), befinden sich damit aber nicht außerhalb der Semiotik. Vgl. auch W. Steiner 1982, 28f. Zur postmodernen Kritik am Logozentrismus vgl. W. Steiner, 51ff. W.H. Kelber 1988 (Logozentrismus und Schriftlichkeit); J. Trabant 1988 (Kritik am Phonozentrisismus).

Istzustand jenes Feld ausfüllte, das früher der Metaphysik und dem Jenseits zugeordnet war.

Der aus der Sicht der „SozArt“ bzw. des spät- und postsowjetischen Konzeptualismus dem Sowjetischen zugeordnete **Logozentrismus** – die Sowjetunion als Reich der Zeichen und als Museum der Texte²⁹ – orientiert sich an der normativen Macht des „Fiktischen“ – nicht aber am Faktum einer im echten Sinne versprachlichten bzw. literarisierten Kunstszene. Hier war das Wort nicht Fleisch geworden, sondern Papier. Darauf hatte schon Šklovskij Anfang der 20er Jahre hingewiesen – und Nabokov in seiner berühmten Abrechnung mit dem SozRealismus im 4. Kapitel seines Romans *Dar* (1937).

Interessant ist hier die Auseinandersetzung um den entstehenden Tonfilm an der Schwelle von K 1 und K 2: Sahen doch manche Avantgarderegisseure die eben erst mühsam nach dem Modell der Verbal-Semiotik und Grammatik entwickelte Film-Sprache des weitgehend nonverbalen Stummfilms gefährdet angesichts einer aus ihrer Sicht Pseudo-Sprachlichkeit eines Tonfilms, der die semiotischen Errungenschaften durch einen Rückfall in die alten Fiktions- und Projektionsmaschinen zerstört.³⁰ Daß es so nicht gekommen ist, wissen wir aus dem historischen Rückblick. Bestehen bleibt jedoch die semiotische Schwelle zwischen K 1 und K 2, die vielleicht wesentlicher war als die ideologischen Abgründe zwischen beiden.

Kehren wir zum Ausgangspunkt zurück: Groys und die letzte Generation der Erforscher der Stalinkultur haben sicher Recht, wenn sie – vor dem Hintergrund einer nur moralisierenden, dissidenzgetragenen Verurteilung der Stalinzeit – eine „normale kritische Analyse“ derselben verlangen (Groys 1990, 123). Dies sollte aber nicht ins andere Extrem auspendeln, eine Haltung der totalen Indifferenz – nach Schelling wäre sie eigentlich die einer Kunst-Mythologie – anzunehmen. Gerade eine Postmoderne, die das Künstlerische so ausweitet, daß daraus das Kulturelle insgesamt wird, stand immer in der Gefahr oder Versuchung, das Sowjetische oder gar den Totalitarismus aus der sicheren

²⁹ Vgl. A. H.-L. 1997.

³⁰ Die Formalisten lieferten Mitte der 20er Jahre eine *F i l m s e m i o t i k*, die ihrer Zeit um Jahrzehnte voraus war (vgl. A. H.-L. 1987, 338ff.; W. Beilenhoff 1974; J. Civ'jan 1984); daher bildet auch die Film-Literatur-Korrelation einen der produktivsten Kernbereiche der (russischen) Intermedialitätsforschung: R. Jakobson [1964/67] 1988, 256ff., 286f., 295 (Filmsemiotik; semiotische Problematik des Tonfilms); ders., [1933] 1988, 256ff. (Stumm- und Tonfilm); Ju.M. Lotman 1973, 1977; J. Heil 1986; K.D. Möller 1986 (Theoriegeschichte der Filmsprache); F.-J. Albersmeier 1985 (Film und französische Prosa); N. Zorkaja 1988 (Mandel'stam und Film); (Tonfilm); Ju.M. Lotman / Ju. Civ'jan 1994; V.V. Ivanov 1975; 1976 (v.a. zu Ejzenštejn); L. Kleberg / H. Lövgren 1987 (Ejzenštejn); V. Ždan 1987; M. Nerlich 1991 (Kritik der Filmsemiotik); A. Schwarz 1992; 1994 (Drehbuchpoetik); D. Scheunemann 1991 und H. Fritz (Hg.) 1993 (Montage in Theater und Film); M. Jampol'skij 1993 (Intertextualität und Film); J.-É. Müller 1995 (Film im Rahmen der Intermedialität); J. Murašov 1996 (Ejzenštejn); G. Witte 1999, 174f. (Kino und Intermedialität in Rußland).

Entfernung des Postsowjetischen und Posttotalitären zu neutralisieren und damit insgesamt zu ästhetisieren.

Es bleibt ein Unterschied, ob ein Künstler oder eine Gesellschaft gewissermaßen mit vorgehaltener Pistole zu einer Aussage oder Affirmation des Herrschenden (also Stärkeren) brachial gezwungen wird – oder ob zwischen unterschiedlichen Optionen und Kulturmodellen gewählt werden kann.

Genau diesen Unterschied hatten die russischen Avantgardisten der K 1 im Auge, wenn sie wie Šklovskij oder Tynjanov gegen Ende der 20er Jahre darüber reflektierten, was passiert, wenn die Kunst oder ein anderes aus ihrer Sicht eigengesetzliches System der Kultur von systemfremden Kräften – also schlichtweg von Gewalt und Macht – aus der Bahn geworfen wird.³¹

Für Tynjanov stand ja auf der einen Seite die Sphäre der „Systemhaftigkeit“, der „uslovnost“ des Künstlerischen oder Kulturellen – und ihr gegenüber jene des Genetischen, der Zufälligkeit und eben des Außersystemischen. Freud hatte diese Welt als jene der Notwendigkeit bzw. der „Ananke“ bezeichnet, deren Schwerkraft den geworfenen Stein – nach Šklovskij jenen der Revolution und des Lebens (also der Kunst)³² – unweigerlich zu Boden zieht.

Literatur³³

- Adorno, Th.W. 1978. „Fragment über Musik und Sprache“, *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften*, Bd. III (Ges. Werke, Bd.16), Frankfurt a.M.
- Al'fonsov, A. 1982. „Čtoby slovo smelo pošlo za živopis'ju (Chlebnikov i živopis'“)“, *Litertura i živopis'*, L., 205-226.
- Albersmeier, F.-J. 1985. *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer Literaturgeschichte des Films*, Heidelberg.
- 1992. *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt.
- 1995. „Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik“, P. Zima 1995, 235-268.
- Amelunxen, H. v. 1995. „Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie“, P. Zima 1995, 209-231.
- Anderson, R. / Debreczeny, P. (Hg.) 1994. *Russian Narrative and Visual Art: Varieties of Seeing*, Gainesville.
- Arnheim, R. o.J., *Art and Visual Perception*, London.
- [1969] 1972. *Anschauliches Denken*, Köln.
- Assmann, A. 1988. „Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 237-251.

³¹ A. H.-L. 1978, 571ff.

³² Das Motiv der Revolution als geworfener Stein und ihrer Banalisierung als „fallender Stein“ findet sich bei V. Šklovskij in: *Sentimental'noe putešestvie*, Berlin 1923, 187f., 338f. und A. H.-L. 1978, 553f., 583.

³³ Diese Liste enthält sowohl die Titel zum vorhergehenden Artikel als auch darüber hinausgehende Literaturhinweise zur Intermedialität. Vgl. dazu auch das von mir geleitete laufende DFG-Projekt „Das System der Intermedialität in der russischen Moderne. Ein Glossarium“.

- Barck, K. 1988. „Materialität, Materialismus, performance“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 121-138.
- Barthes, R. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris.
- Bauer, O.G. 1994. „Kunst und Leben. Tendenzen im russischen Theater zwischen 1898 und 1932“, *Entfesselt. Die russische Bühne 1900-1930* (Katalog), München, 39-73.
- Baxmann, I. 1988. „»Die Gesinnung in Schwingung bringen«. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 360-373.
- Bašmakova, N. 1987. *Slovo i obraz v tvorčeskom myšlenii Velimira Chlebnikova*, Helsinki.
- Beilenhoff, W. 1974. „Filmtheorie und -praxis der russischen Formalisten“, ders., *Poetik des Films*, 1974.
- Benjamin, W. 1963. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.
- Bernštejn, S.I. 1927. „Stich i deklamacija“, *Russkaja reč'*, 1, L.
- Blagoj, D. / Egorov, B. (Hg.) 1978. *Vzaimodejstvie i sintez iskusstv*, L.
- Blank, K. 1995. „Lev Tolstoy's Suprematist Icon-Painting“, *Elementa*, Vol. 2, 1, 67-80.
- Bobilewicz-Bryś, G. 1994. „Živopis' masterov ital'janskogo vrozroždenija v tvorčestve Vj. Ivanova“, *Cahiers du Monde Russe*, 35, 1-2.
- Bobrinskaja, E. 1993. „Predmetnoe umozrenie. K voprosu o vizual'nom obraze teksta v kubofuturističeskoj estetike“, *Voprosy iskusstvoznanija*, 1, 31-48.
- Bohn, R. / Müller, E. / Ruppert, R. 1988. *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, Berlin.
- Bohn, V. (Hg.) 1990. *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt a.M.
- Bolz, N. 1990. *Theorie der neuen Medien*, München.
- Böttcher, K. / J. Mittenzwei 1982. *Dichter als Maler*, Zürich.
- Bowl, J. 1972. „Russian Formalism and the Visual Arts“, *Russian Formalism*, Edinburgh, 131-146.
- Brunner, H. (Hg.) 1977. *Wort und Bild*, München.
- Burg, P. 1989. „Peirce und Jacobson: Zur Kritik des Iconismus in der Kunsttheorie und der modernen Poetik“, Eimermacher, K. / Grzybek, P. / Witte, G. (Hg.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, Bochum, 279-319.
- Burkhardt, D. 1964. „Leitmotivik und Symbolik in Andrej Belyjs Roman *Peterburg*“, *WdSl*, 3, 277-323.
- Burkhardt, D. 1993. „Der intermediale Charakter des russischen *lubok*“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 31, 5-27.
- Cacciari, M. 1990. „Die Ikone“, V. Bohn (Hg.) 1990, 385-429.
- Car'kova, T.S. 1994. „Slova i kraski: Nadpisi na kartinach russkogo avangarda“, *Russkaja literatura*, 3, 141-151.
- Chardžiev, N. 1970. *Poëtičeskaja kul'tura Majakovskogo*, M.
- 1976. „Poëzija i živopis' (Rannij Majakovskij)“, Benedikt, J. (Hg.), *K istorii russkogo avangarda*, Stockholm, 8-84.
- Charitonov, V.V. 1992. *Vzaimosvjaz' iskusstv*, Ekaterinburg.

- Civ'jan, Ju. 1984. „K genezisu ruskogo stilja v kinematografe“, *WSA*, 14, 254-281.
- 1991. *Istoričeskaja recepcija kino. Kinemograf v Rossii 1896-1930*, Riga.
- 1992. „Tekst i žest: »Boris Godunov« v ispolnenii provincial'nych akterov 1910-ch godov“, *Sbornik statej k 70-letiju prof. Ju.M. Lotmana*, Tartu, 208-225.
- Clark, K. 1981. *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago – London.
- Danuser, H. 1975. *Musikalische Prosa*, Regensburg.
- Deleuze, G. 1990. *Das Zeit-Bild. Kino*, 1, Frankf.a.M.
- [1983] 1997. *Das Bewegungs-Bild. Kino*, 2, Frankf.a.M.
- Derrida, J. [1967] 1979. *Die Stimme und das Phänomen*, Frankf.a.M. 1989.
- Dirscherl, K. 1988. „»Cent pour-cent parlant« oder wie der französische Tonfilm der 30er Jahre die Wirklichkeit suchte und das Theater fand“, *H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer* 1988, 377-391.
- Eberlein, D. 1985. „Čurljonis, Skrjabin und der osteuropäische Symbolismus“, *K.v. Maur, (Hg.), Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, 340-345.
- Eco, U. [1976] 1987. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, Frankf.a.M.
- Eismann, W. 1985. „Einleitung. Zur Geschichte des obraz-Begriffes in der russischen und sowjetischen Literaturwissenschaft“, *V.V. Ivanov* 1985, 1-45.
- Ernst, U. 1992. „Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit“, *U. Weisstein (Hg.)* 1992, 138-151.
- Fainberg, M. 1996. „Sandro Botticelli v chudožestvennom mire Bloka“, *Voprosy Literatury*, 128-156.
- Faryno, J. 1979. „Semiotičeskie aspekty poézii i živopisi“, *Russian Literature*, VII, 65-94.
- Faulstich, W. 1991. *Medientheorien. Einführung und Überblick*, Göttingen.
- Faust, W.M. 1987. *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*. Köln.
- Fischer-Lichte, E. 1983. *Semiotik des Theaters*, 3 Bde, Tübingen.
- Flaker, A. (Hg.) 1984ff. *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb (12 Bde).
- 1989. *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz-Wien.
- 1982. „Babel' i Malevič. Sopostavlenie“, *WSA*, 10, 253-270.
- 1988. *Nomadi ljepote. Intermedialne studije*, Zagreb.
- 1989. „Literatur und Malerei“, *A. Flaker (Hg.)* 1989, 76-9.
- 1990. „Krlježa und die Malerei (Von der Identifikation eines Objektes zur verbalen Entsprechung)“, *Lauer, R. (Hg.)* 1990. *Künstlerische Dialektik und Identitätssuche. Literaturwissenschaftliche Studien zu Miroslav Krlježa*, Wiesbaden, 143-160.
- 1994. „Avangard slovesnyj i avangard izobrazitel'nyj: Cvetaeva o Gončarovoj“, *Russian literature*, 36/1, 1-12.
- Florenskij, P. 1998. *Die umgekehrte Perspektive*, München.
- Flusser, V. 1983. *Für eine Philosophie der Photographie*, Göttingen.
- Freemann, J. 1975. *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*, München.
- Fritz, H. (Hg.) 1993. *Montage in Theater und Film*, Tübingen-Basel.
- Gabričevskij, A.G. 1928. „Portret kak problema izobraženija“, *Iskusstvo portreta*, M., 53-75.

- Gasparov, B.M. 1969. „Nekotorye voprosy strukturnogo analiza muzykal'nogo jazyka“, *Trudy po znakovym sistemam*, 4, Tartu, 174-203.
- Gasparov, B.M. 1975a. „K probleme izomorfizma urovnej muzykal'nogo jazyka (na materiale garmonii venskogo klassicizma)“, *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, 7, 217-240.
- 1975b. „Stat'ja F. Gerškoviča i problemy strukturno-semiotičeskogo izučeniya muzykal'nogo teksta“, *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, 7, 341-343.
- Geller, L. 1997. „Na podstupach k žanru ékfrázisa. Russkij fon dlja nerusskich kartin (i naoborot)“, A. Hansen-Löve (Hg.), *Mein Rußland, WSA, Sonderband 44*, 151-172.
- Gier, A. (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg 1986.
- 1995. „Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien“, U. Müller 1995, 61-92.
- Gojowy, D. 1989. „Musikalische Ideen des russischen Futurismus“, A. Flaker (Hg.) 1989, 94-103.
- Goodman, N. [1976] 1995. *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankf.a.M.
- Gray, C. 1963. *Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863-1922*, Köln.
- Greve, L. / M. Pehle / H. Westhoff 1976. *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, München.
- Groys, B. 1986. „Kartina kak tekst: »Ideologičeskoe iskusstvo« Bulatova Kabakova“, *WSA*, 17, 329-336.
- 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*, München-Wien.
- 1990. „The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde“, H. Günther (Hg.) 1990, 122-148.
- 1991. *Zeitgenössische Kunst aus Moskau*, München.
- 1992. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München.
- 1995. *Die Erfindung Rußlands*, München.
- 1997. *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München.
- Grygar, M. 1973. „Kubizm i poezija russkogo i češkogo avangarda“, *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Den Haag - Paris, 59-102.
- Gumbrecht, H.U. / Pfeiffer, K.L. 1988. *Materialität der Kommunikation*. Frankf.a.M.
- 1988. „Rhythmus und Sinn“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 714-729.
- Günther, H. (Hg.) 1990. *The Culture of the Stalin Period*, London.
- Haardt, A. 1998. „Über die Gegenwärtigkeit des Künftigen in den Bildern“ (im Druck).
- Hadermann, P. 1992. „Synästhesie: Stand der Forschung und Begriffsbestimmung“, U. Weisstein (Hg.) 1992, 54-72.
- Hahl-Koch, J. 1985. „Kandinsky und der ‚Blaue Reiter‘“, Maur, J.v. (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, 345-359.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- 1983. „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“, W. Schmid,

- W.-D. Stempel, *Dialog der Texte*. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, WSA (Sonderband 11), Wien, 291-360.
- 1985. „Faktura, fakturnost“, *Russian Literature*, XVII-1, 29-37.
 - 1986. „Dominanta“, *Russian Literature*, XIX, 1986, 15-26.
 - 1989a. „Entfaltung, Realisierung“, A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Hg. von A. Flaker, Graz-Wien, 188-211.
 - 1989b. „Faktur, Gemachtheit“, A. Flaker (Hg.), *Glossarium*, 212-219.
 - 1991. „Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus“, *AvantGarde, Interdisciplinary and International Review*, Amsterdam, 15-44.
 - 1992. „Wörter und/oder Bilder. Probleme der Intermedialität mit Beispielen aus der russischen Avantgarde“, *Eikon*. Internationale Zeitschrift für Photographie & Medien, 4, 32-41.
 - 1995a. „Kunst / Profession. Russische Beispiele zwischen Avantgarde und Konzeptualismus“, B. Steiner (Hg.), *Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre*, Stuttgart, 74-102.
 - 1995b. „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, R. Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen, WSA, Sonderband 41*, Wien 1995, 171-294.
 - 1996. „Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus“, *Russian Literature*, Special Issue in Memory of Nils Ake Nilsson, XL-III, 319-354.
 - 1997. „»Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen...«. Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus“, *WSA, Sonderband 44*, Wien, 423-507.
 - 2000. „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. – Am Beispiel der russischen Moderne“, M. Mertens (Hg.), *Forschungsüberblick »Intermedialität«. Kommentierungen und Bibliographie*, Hannover, 27-83.
 - 2001. „Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden“, G. Witte et al. (Hg.), *Minimalismen*.
 - 2002. Nachwort und Kommentar zu: Kazimir Malevič, *Gott ist nicht gestürzt. Theoretische Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München.
- Harms, W. (Hg.) 1990, *Text und Bild. Bild und Text*, DFG-Symposium 1988, Tübingen.
- Heil, J. 1986. „Russian Writers and the Cinema in the Early 20th Century. A Survey“, *Russian Literature*, 19, 143-174.
- Hess-Lüttich, E.W.B. 1978. „Semiotik der multimedialen Kommunikation. Eine Problemskizze“, *Angewandte Semiotik*, Wien, 21-48.
- Hess-Lüttich, E. 1985. *Zeichen und Schichten in Drama und Theater*, Berlin.
- (Hg.) 1987. *Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung*, Münster.
 - 1990. „Code-Wechsel und Code-Wandel“, E. Hess-Lüttich / R. Posner (Hg.) 1990, 9-23.
- Hess-Lüttich, E.W.B. / R. Posner (Hg.) 1990. *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*, Opladen 1990.
- Holländer, H. 1995. „Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“, P. Zima 1995, 129-170.
- Iezuitov, A.N. (Hg.) 1982. *Literatura i živopis'*, L.

- Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, I, Köln 1979.
- Ingold, F.Ph. 1983. „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, *WSA*, 12, 113-162.
- 1988. „Bildkunst und Wortkunst bei Kazimir Malevič“, *Delfin*, 2, 50-62.
- Ivanov, V.V. 1974. „Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka“, *Ritm, prostranstvo i vremena v literature i iskusstve*, L., 39-73.
- 1975. „Funkcii i kategorii jazyka kino“, *Trudy po znakovym sistemam*, 7, Tartu, 170-192.
- 1976. *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*, M.
- 1985. *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*, russ. 1976, Tübingen.
- [1973] 1986. „Der strukturelle Zugang bei der Untersuchung der Sprache des Films“, Eimermacher, K. (Hg.), *Studia sovietica*, 2, Aachen, 729-753.
- Jakobson, R. 1971a. „Visual Art and Auditory Signs“, *Selected Writings*, Bd.2, The Hague etc., 334-337.
- 1971b. „Socha v symbolice Puškinovi“, *Studies in Verbal Art*, Ann Arbor, 307-342.
- 1988. *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, Frankf.a.M.
- [1935] 1989. „Die Dominante“, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankf.a.M., 212-219.
- [1932] 1988. „Musikwissenschaft und Linguistik“, R. Jakobson 1988, 281-285.
- [1933] 1988. „Verfall des Films?“, R. Jakobson 1988, 256-266.
- [1964/67] 1988. „Visuelle und auditive Zeichen“, R. Jakobson [1964/67] 1988, 286-300.
- Jampol'skij, M. 1993. *Pamjat' Tiresija. Intertekstual'nost' i kinematograf*, M.
- Janecek, G. 1984. *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton.
- Jiroušek, J. 1998. „Kategorien verbal-visueller Beziehungen am Beispiel von Nezval's »Abeceda«“, *WdSL*, XLIII, 85-108.
- Kaes, A. (Hg.) 1978. *Die Kino-Debatte. Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen-München.
- Kamper, D. 1988. „Poesie, Prosa, Klartext. Von der Kommunion der Körper zur Kommunikation der Maschinen“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 43-50.
- Kämpfer, F. 1985. *Der rote Keil. Das politische Plakat. Theorie und Geschichte*, Berlin.
- Kanzog, K. (Hg.) 1981. *Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation*, Berlin.
- 1991. *Einführung in die Filmphilologie*, München.
- Karbusický, V. 1983. „Intertextualität in der Musik“, W. Schmid, W.-D. Stempel (Hg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, WSA, Sonderband 11, Wien, 361-397.
- 1986. *Grundriß einer musikalischen Semantik*, Darmstadt.
- 1987. „Zeichen und Musik“, *Zeitschrift für Semiotik*, 9, Tübingen.
- Kelber, W.H. 1988. „Die Fleischwerdung des Wortes in der Körperlichkeit des Textes“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 31-42.

- Kemp (Hg.) 1980ff., *Theorie der Fotografie*, I-III, München.
- (Hg.) 1989, *Der Text des Bildes*, München.
- Kern, S. 1983. *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Cambridge.
- Kittler, F.A. 1987. *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München.
- Kleberg, L. / H. Lövgren 1987. *Eisenstein Revisited. A Collection of Essays*, Stockholm.
- Kloepfer, R. / K.-D. Möller (Hg.) 1984. *Narrativität in den Medien*, Mannheim.
- Koebner, Th. (Hg.) 1989. *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*, München, 96-119.
- Koppel, E. 1987. *Literatur und Photographie. Eine Geschichte der Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart.
- Koschmal, W. 1989. *Der russische Volksbilderbogen (Von der Religion zum Theater)*, München.
- 1995. „Zur Dramatisierung narrativer Texte (in slavischen Literaturen)“, *Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino*, 1, 7-26.
- 1995/96. „Die Ikonenerzählung zwischen Dogma, Politik und Aberglaube“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, LV/1, 6-26.
- Kotzinger, S. / Rippl, G. (Hg.) 1994. *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, Amsterdam / Atlanta.
- Kowtun, J. 1993. *Sangesi. Die russische Avantgarde. Chlebnikow und seine Maler*, Zürich.
- Krieger, V. 1998. *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde*, Köln / Weimar / Wien.
- Krjučkova, V.A. 1994. *Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve. Francija i Bel'gija 1870-1900*, M.
- Kroll, W. 1986. *Heraldische Dichtung bei den Slaven. Mit einer Bibliographie zur Rezeption der Heraldik und Emblemik bei den Slaven*, Wiesbaden.
- Laban, R. v. 1920. *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur*, Frankf. a.M.
- Lapacherie, J.G. 1990. „Der Text als ein Gefüge aus Schrift (Über die Grammatextualität)“, V. Bohn (Hg.) 1990, 69-88.
- Lekomcev, Ju.K. 1975. „Ob algebrajčeskom podchode k sintaksisu cvetov v živopisi“, *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, 7, 193-205.
- Lévi-Strauss, Cl. 1975. *Mythologica IV. Der nackte Mensch*, Bd. 2, Frankf. a.M.
- Levina, T. 1990. „Stradatel'noe bogatstvo: Pasternak i russkaja živopis' 1910-ch načala 1940-ch gg.“, *Literaturnoe obozrenie*, 2, 84-89.
- Lichačev, D.S. 1979. *Poëtika drevnerusskoj literatury*, M.
- 1982. „Slovo i sad“, *Finis duodecim lustris. Sbornik statej k 60-letiju prof. Ju.M. Lotmana*, Tallinn, 57-65.
- 1992. *Russkoe iskusstvo ot drevnosti do avangarda*, M.
- Lobsien, E. 1990. „Bildlichkeit, Imagination, Wissen. Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten“, V. Bohn (Hg.) 1990, 89-114.
- Lodder, Ch. 1996. „The Transrational in Painting: Kazimir Malevich, Alogism and Zaum“, *Forum of Modern Language Studies*, 32/2, 301-318.
- Lotman, Ju.M. 1973. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, Tallinn.
- 1977. *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankf. a.M.

- [1970] 1986. „Vorschläge zum Programm der IV. Sommer-Schule über sekundäre modellbildende Systeme“, Eimermacher, K. (Hg.), *Studia sovietica* 1, Aachen, 81-83.
- 1981. *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*, Leipzig.
- [1973] 1984. „The Stage and Painting as Code Mechanisms for Cultural Behavior in the Early Nineteenth Century“, Lotman, Ju.M. / Uspenskij, B.A. 1984 (Hg.), *The Semiotics of Russian Culture*, Ann Arbor, 165-176.
- 1985. „Die künstlerische Natur der russischen Volksbilderbögen“, W. Till 1985. *Lubok. Der russische Volksbilderbogen*, München, 21-33.
- [1979] 1993. „O jazyke mul'tiplikacionnych fil'mov“, ders., *Izbrannye trudy*, t. III, Tallin 1993, 323-325.
- [1979] 1993. „Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoničeskoj ritoriki)“, ders., *Izbrannye trudy*, t. III, Tallinn 1993, 308-315.
- Lotman, Ju.M. / Civ'jan, Ju. 1994. *Dialog s ekranom*, Tallinn.
- Lotman, Ju.M. / B.A. Uspenskij, V.N. Ivanov, V.N. Toporov, Pjatigorskij [1973] 1986. „Thesen zur semiotischen Erforschung der Kultur (in Anwendung auf slawische Texte)“, Eimermacher, K. (Hg.), *Studia sovietica* 1, Aachen, 85-115.
- Louis, E. / T. Stooss 1993. *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Wien / Köln.
- Marcadé, J.-Cl. 1995. *L'avant-garde russe 1907-1927*, Paris.
- Marcus, S. 1972. „The Typographic Element in Cubism, 1011-1915“, *Visible Language*, 6, Nr.4, 321-40.
- Medien / Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*, Berlin 1991.
- Mertens, M. 1999. *Bibliographie zur Intermedialität*, Hannover.
- Meyer, H. 1998. „»Bite Him«: Emblematic Self-Portraiture and Diabolical Transtextuality (Pushkin-Baratynskij)“, *Poetica*, 30. Bd. 1-2, 129-164.
- Mitchell, W.J.T 1980. „Spatial Form in Literature: Towards a General Theory“, W.J.T. Mitchell (Hg.), *The Language of Images*, Chicago, 271-299.
- 1990. „Was ist ein Bild“, V. Bohn (Hg.) 1990, 17-68.
- Möller, K.-D. 1986. *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*, Berlin 1986.
- Mukařovský, J. 1989. *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankf.a.M.
- Müller, U. 1995. „Literatur und Musik: Vertonung von Literatur“, P. Zima (Hg.) 1995, 31-60.
- Müller, J.-E. 1995. *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster.
- Müller, M. 1983, *Musik und Sprache. Zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus*, Frankf.a.M. / Bern / New York.
- Murašov, J. 1994. „Das Auge des Gehöres. Gesamtkunstwerk und Schriftlichkeit. Zu Richard Wagners *Oper und Drama*“, *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos. Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft*, 3, Bielefeld, 29-54.
- 1995. „Vosstanie golosa protiv pis'ma. O dialogizme Bachtina“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 16, 24-31.

- 1996. „Filmbild als Sprachgeste. Zu Sergej Ėjzenštejns ‚Panzerkreuzer Potemkin‘“, *Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino*, 2.
- [im Druck]. „Medientheoretische Perspektiven einer slavischen Literaturwissenschaft“, Eimermacher, K. (Hg.), *Zur Methodologie slavischer Literaturwissenschaft*.
- Nake, F. 1974. *Ästhetik als Informationsverarbeitung*, Wien / New York.
- Nerlich, M. 1991. „Literaturwissenschaftliche Reflexionen zum Verhältnis von Text und Film. Und ein Exkurs zu Alain Robbe-Grillet“, K. Hickethier / S. Zielinski (Hg.) 1991.
- Papernyj, V. [1985] 1996. *Kul'tura dva*, M.
- 1990. „Moscow in the 1930s and the Emergence of a New City“, H. Günther (Hg.) 1990, 229-239.
- Petrochenkov, V. 1986. „The Intertextuality between Verbal and Visual Art: A Comparative Study of Two Artists (E. Zamjatin and B. Kustodiev)“, *Proceedings of the Kentucky Foreign Language Conference: Slavic Section*, 4/1, 79-89.
- Pfeiffer, K.L. 1988. „Dimensionen der ‚Literatur‘. Ein spekulativer Versuch“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 730-762.
- Poëtika kino*, M.-L. 1927.
- Poljakov, V. 1998. *Knigi russkogo kubofuturizma*, M.
- Povelikhina, A. / Y. Kovtun 1991. *Russian Painted Shopsigns and Avant-garde*, Leningrad.
- Primočkina, N. 1986. „Demon Bloka i demon Vrubelja: K proberne sopostavitel'nogo analiza proizvedenij slovesnogo i izobrazitel'nogo iskusstva“, *Voprosy literatury* (Rockvill), 4, 151-171.
- Procházka, M. 1988. *Znaky dramatu a divadla*, Praha.
- Prümm, K. „Intermedialität und Multimedialität“, Bohn, R. / Müller, E. / Ruppert, R. 1988, 195-200.
- Railing, P. 1994. „The Science of Correspondences in Russian Avant-Garde Poetry and Painting“, *Language of Design: Formalism for Word, Image and Sound*, 2, 133-152.
- Rempel, W.J. / U.M. Rempel 1985. *Music and Literature*, Winnepeg.
- Renner, R.G. 1995. „Schrift-Bilder und Bilder-Schriften. Zu einer Beziehung zwischen Literatur und Malerei“, P. Zima 1995, 171-208.
- Riethmüller, A. 1988. „›Stoff der Musik ist Klang und Körperbewegung‹“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 51-61
- Ripellino, A. 1964. *Majakovskij und das russische Theater der Avantgarde*, Köln / Berlin.
- Robin, R. 1990. „Stalinism and Popular Culture“, H. Günther (Hg.) 1990, 15-40.
- Rosenberg, R. 1988. „Die Sublimierung der Literaturgeschichte oder: ihre Reinigung von der Materialität der Kommunikation“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 107-120.
- Rosslyn, W. 1993. „Painter and Painting in the Poetry of Anna Akhmatova: The Relation between the Poetry and Painting“, Ketchian, S. (Hg.), *Anna Akhmatova 1889-1989*, Berkley, 170-195.
- Sauerbier, S.D. 1976. *Gegen iDarstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen*, Köln.

- Schapiro, M. 1973, *Words and Pictures*, Den Haag-Paris.
- Scheit, G. 1995. „Die Oper als Gesamtkunstwerk“, P. Zima 1995, 93-125.
- Scher, St. (Hg.) 1981. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Wiesbaden.
- Scheunemann, D. 1991. „Montage in Theatre and Film: Observations on Eisenstein and Brecht“, J.v.d. Eng / W. Weststeijn (Hg.), *Avant Garde. Interdisciplinary and International Review*, 5-6, 109-135.
- Schmid, H. 1995. „Jan Mukařovskýs Theatertheorie (Anlässlich des Aufsatzes ‚Zur künstlerischen Situation des heutigen tschechischen Theaters‘, 1945)“, *Balagan*, 1, 96-121.
- Schneider, R. 1980. *Semiotik der Musik*, München.
- Scholz, B.F. 1992. „Emblematik: Entstehung und Erscheinungsweise“, U. Weisstein (Hg.) 1992, 113-137.
- Schwarz, A. (Hg.) 1992, *Das Drehbuch. Geschichte, Theorie und Praxis*, München.
- 1994. *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, München.
- Shadowa, L.A. 1978. *Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*, Dresden.
- Shapiro, M. 1969. „On some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signals“, *Semiotica* 3.
- Sottong, H.J. / M. Müller 1990. „Sprache und Bildlichkeit. Transformationen bei der Bühnenrealisation von Dramentexten“, E.W.B. Hess-Lüttich / R. Posner (Hg.) 1990, 55-92.
- Stapanian, J. 1986. *Mayakovsky's Cubo-Futurist Vision*, Houston.
- Steinberg, A. 1982. *Word and Music in the Novells of Andrey Bely*, Cambridge.
- Steiner, W. 1982. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago / London.
- Tarasi, E. 1992. „A Semiotic Analysis of Musorgsky's «Pictures at an Exhibition»“, *Sbornik statej k 70-letiju prof. Ju.M. Lotmana*, Tartu, 19-53.
- Thomsen, Ch. W. 1989. *LiterArchitektur. Wechselwirkungen zwischen Architektur, Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln.
- Thun, N. 1993. *Majakowski. Maler und Dichter. Studien zur Werkbiographie 1912-1922*, Tübingen / Basel.
- Titzmann, M. 1990, *Probleme von Bild-Text-Bild-Beziehungen*, Tübingen.
- Toporov, V.N. 1995. „O dinamičeskom kontekste «trechmernih» proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva (semiotičeskij vzgljad). Fal'konetovskij pamjatnik Petru I“, *Lotmanovskij sbornik*, 1, M., 420-462.
- [1983] 1997. „Prostranstvo i tekst“, *Iz rabot Moskovskogo semiotičeskogo kruga*, M., 455-515.
- Trabant, J. 1988. „Vom Ohr zur Stimme. Bemerkungen zum Phonozentrismus zwischen 1770 und 1830“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 63-79.
- Tynjanov, J. [1923] 1929. „Illjustracii“, *Archaisty i novatory*, L., 500-511.
- Uspenskij, B.A. 1970. *Poëtika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, M. [dt. Ausg. Frankf.a.M. 1975].
- „O semiotike ikony“, *Trudy po znakovym sistemam*, 5, Tartu 1971, 178-222. [dt. Ausgabe: Eimermacher, K. (Hg.), *Studia sovietica* 2, Aachen, 755-825].

- Walzel, O. [1917] 1923. „Wechselseitige Erhellung der Künste“, O.W., *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin, 265ff.
- Wedewer, R. 1985. *Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst*, Köln.
- Weisstein U. 1992. „Vorwort“ zu: U. Weisstein (Hg.) 1992, 11-32.
- Weisstein, U. (Hg.) 1992. *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin.
- Wigman, M. 1973. *Die Sprache des Tanzes*, München.
- Winner, Th.G. 1984. „On Visual Quotations in the Verbal Artistic Text: Intermodal Intertextuality“, *Semiosis, Semiotics and the History of Culture*, Michigan, 255-266.
- Witte, G. 1999, „Medienskepsis. Zur reflexiven Intermedialität von Literatur in der Moderne“, W. Kissel / F. Thun / D. Uffemann 1999, *Kultur als Übersetzung. Klaus Städtke zum 65 Geburtstag*, Würzburg, 167-184.
- Ziel, W. 1996. *Der russische Volksbilderbogen in Bild und Text. Ein kultur- und kunsthistorisches Intermedium*, Frankf.a.M.
- Zima, P.V. (Hg.) 1995. *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995.
- Zorkaja, N. 1988. „...Strašnoe, pravdivoe i mstitel'noe iskusstvo“. O. Mandel'stam o kinematografe“, *Iskusstvo*, 2, 79-86.
- 1970. „Kinematograf v žizni A. Bloka“, *Iz istorii kino* 9, 124-146.
- Zumthor, P. 1988. „Körper und Peformanz“, H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1988, 703-713.
- Ždan, V. 1987. *Ėstetika ékrana i vzaimodejstvie iskusstv*, M.

Natascha Drubek-Meyer

SYNKRETISMUS DER KÜNSTE UND DIE NEUE ORDNUNG DER MEDIEN IN DER STALINZEIT

Das wagnerianische „Gesamtkunstwerk“¹ ist eine einflußreiche Idee des 19. Jahrhunderts, die in verallgemeinerter und profanierter Weise die kulturellen, insb. medialen Mechanismen des sowjetischen Stalinismus² beherrscht: Als sowjetische Medienklitterung auf den Ruinen der einst so stolz autochthonen Künste der russischen Avantgarde.

Die Vorstellung, daß jede Kunst über ihre Spezifik verfüge und diese nicht durch andere Künste wiedergegeben werden kann, ist laut Jurij Lotman (1977, 145) charakteristisch für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts.³ Hier muß man sich jedoch fragen, ob die ersten fünfzig Jahre des vergangenen Jahrhunderts in bezug auf die Entwicklung und Beziehungen der Künste untereinander als eine Einheit angesehen werden kann. Lotmans These gilt insbes. für das zweite und dritte Jahrzehnt, – während das erste, symbolistische, eine Verschmelzung der Künste anstrebte (man denke nur an Skrjabins Fortentwicklung des Gesamtkunstwerkgedankens). Ebenso wenig zeichnen sich das vierte und fünfte Jahrzehnt (die stalinistischen Dezennien) durch eine Autonomie der Künste aus.

Lotman schließt an seine These eine zweite an, und zwar, daß ein Streben nach Spezifik zu einer stärkeren gegenseitigen Einflußnahme der Künste aufeinander führe: „Показательно, что такое стремление к обособленности не ослабляет, а резко усиливает воздействие языков различных искусств друг на друга.“ (ibid., 145-6) Daraus könnte man nun umgekehrt ableiten, daß der Verlust der intermedialen Wechselbezüglichkeit zu einer Stagnation in der Entwicklung der einzelnen Künste führen müßte. Man kann vermuten, daß dies für die Stalinzeit, in der die alte Anordnung der Künste durch eine neue, weitgehend von politischer Macht eingesetzte Medien-Ordnung ersetzt wurde, zutrifft.

Das intendierte „Gesamtkunstwerk“ des Sozialistischen Realismus (SR) entsteht durch eine starke Zentripetalität der Kunstformen, die auf dem Weg in das sie anziehende Zentrum ihre Spezifika verlieren. Die Mitte dieses so plötzlich

¹ Formuliert in R. Wagners *Oper und Drama*, Leipzig 1852.

² Den Begriff „Gesamtkunstwerk Stalin“ prägte Groys 1988.

³ Im Gegensatz zum 19. Jh., als laut Lotman der verbale Text zum „Text der Texte“ wurde.

entstandenen, durch keine literarische „Evolution“ bestimmten synkretistischen Gebildes scheint jedoch leer zu bleiben, es entsteht kein Gesamtkunstwerk, sondern eher ein Nebeneinander von zahlreichen Medien(-ensembeln), die eine Art totalitäre ‚Gesamtkultur‘ konstituieren sollen. Die Mitte dieser Formation ist offensichtlich durch etwas nicht der Kunst Immanentes bestimmt. Man könnte vermuten, daß sich eben dort die Macht befindet, die ja im Zentrum der Konferenz „Schauspieler und Macht“ stand.⁴ Diese Macht läßt sich ab und zu in personifizierter Form sehen, setzt sich verschiedene Masken auf, neben der des Politikers auch die des Regisseurs oder seiner Figuren. Der Schauspieler wird ihr repräsentativstes Medium.⁵

Die Bedeutung des Spielfilms in diesem Macht-Personifizierungsverfahren liegt auf der Hand. Das neue Massenmedium Tonfilm wiederum schafft in den frühen 30er Jahren in einer Art öffentlichem Laborversuch ein Musterbeispiel für den soeben beschriebenen Synkretismus und eine neue Multimedialität. Ein Nebeneffekt meiner Argumentation sollte also sein, auf die besondere Stellung des Films im – unter dem Druck der Ausrichtung auf rhetorische Effektivität im Sinne der Manipulation – zerfallenden System der herkömmlichen Kunstformen

⁴ Sasse und Schramm (1997, 311) schreiben: „Mit der Formel der ‚Diktatur des Proletariats‘, die die Teilnahme aller an der Macht suggeriert, wird der Ort der Macht konsequent freigehalten, wobei diejenigen, die ihn freihalten, im eigentlichen Besitz der Macht sind.“ Konsequenterweise ist es in der Stalinzeit der „Generalsekretär“ der Partei, der Hüter des Vorzimmers, der die Tür bewacht und daher die Macht innehat. Wie schon in der Kafkaschen Türhüter-Parabel handelt es sich hier um eine Macht der diskursiven Art („Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: Ich bin mächtig.“). Beachtenswert ist Sasses und Schramms (1997, 320) These, der Autor des Sozialrealismus sei auch ein solcher Hüter des leeren, post-auktorialen Ortes, dessen Macht der stetigen Vermittlung („Medialisierung“) bedarf. Wenn die Autorinnen dies mit dem Umstand verbinden, daß im Bereich der literarischen Diskurse das dekonstruktive Sprechen a priori „ortlos“ sei, findet sich das Dekonstruktive unerwarteterweise als Teil des Totalitären wider. Im Anschluß an Žižeks *Grimassen des Realen* (1993; „Ist nicht das Beschützen des leeren Ortes der Macht der listigste und gleichzeitig brutalste [...] Weg, ihn einzunehmen?“) heißt es zudem, daß in der Dekonstruktion „der Text selbst zum Ort der Macht wird, der sein eigenes System entfaltet, das fremde Wort zum Gegenstand seiner Kommunikation macht“. Das Hüten des leeren Ortes ist tatsächlich in vielen Manifestationen der Kultur der Stalinzeit zu finden. Doch muß sorgsam zwischen den verschiedenen Medien unterschieden werden. Während die Literatur „des Sozialistischen Realismus programmatisch blind ist für die eigenen Konstitutionsbedingungen“ und sich müht, „zwischen den Zeilen“ Ausgegrenztes wiederhineinzuhoeln (ibid., 313, 310), findet man m.E. im (die Zensur durch seine Multimedialität überfordernden) Film durchaus jene „Metaposition, die in der Totalität“ laut Sasse/Schramm (ibid., 315) nicht vorkommen kann; im Gegensatz zur Literatur, die für die Schublade produziert werden konnte, konnte es schließlich kein Filmschaffen außerhalb des staatlichen geben, so daß das Ausgegrenzte oft hinter jene von den verbalen Diskursen bewachte Tür rückt, und aus der Ortlosigkeit ein beträchtliches Wirk-Potential entwickelt (sei es durch seine implizite Metaposition oder als verbotener Film wie *Ivan Groznyj II*; hier erscheint es passend, daß später mit unerschwerter Wertschätzung die „Regal“-Filme aus den ‚Schatzkammern‘ des Gosfil‘mofond auch als „Tresor“-Filme bezeichnet wurden).

⁵ Zum „Schauspieler als Medium der Macht“ vgl. Döring-Smirnov 1999 (hier wird auch das Urteil von E. Švarc über den Schauspieler N. Čerkasov „пустой внутри, совсем пустой“ kommentiert) und Drubek-Meyer 1999.

der Stalinzeit hinzuweisen.⁶ Es erscheint sinnvoll, die kulturellen Manifestationen der Stalinzeit unter medialer, d.h. in erster Linie pragmatischer Perspektive zu betrachten.⁷ Die Pragmatik befaßt sich mit den Beziehungen zwischen den Zeichen und ihren Benutzern, wobei für die kulturelle Situation des Totalitarismus die (pragmatisch orientierte) Disziplin der Rhetorik eine entscheidende Rolle spielt, da sie sich mit Techniken der Überredens befaßt. Verbindet man dieses pragmatisch-rhetorische Anliegen mit technischen Fragestellungen, wird man das rhetorische Potential der einzelnen Medien untersuchen müssen, sowie die Geschichte der konkreten (Massen-)Medien der stalinistischen Rhetorik.

Hier müßte man sich zunächst fragen, ob es eine Geschichte der elektrischen Medien, die auf russische bzw. sowjetische Spezifika eingeht, gibt, bzw. wie es um die russische Medientheorie selbst steht?

Zu einer russischen Mediengeschichte im 20. Jahrhundert

Im russischen Formalismus und in der Avantgarde wird in Theorie und Praxis eine Art Medientheorie betrieben, zumindest wenn man unter Medientheorie das Interesse für „Medien als materielle Träger der Kommunikation“ (Harold Innis) versteht. Hierher gehört die Verfremdungsästhetik mit ihrer Vorstellung der Autotelie eines jeden künstlerischen Zeichens, die Rede der Formalisten vom „Material“⁸ bzw. ihrem Interesse für die materielle Beschaffenheit, die „faktura“ eines Kunstwerks und die Suche nach der (auch durch das Material vorgegebenen) jeweiligen Spezifik der einzelnen Kunstformen.⁹ V.a. im frühen Formalismus fehlt die kommunikativ-pragmatische Integration des Medienbegriffs, die in der eigentlichen Medientheorie, die sich in den 40er/50er Jahren v.a. als Kritik der Massenmedien in Nordamerika entwickelte, die entscheidende Rolle spielt. Gegen Ende der 20er Jahre, als Ėjchenbaum und andere sich mit dem „literarischen Alltag“ („literaturnyj byt“), den Salons der Puškinzeit¹⁰ beschäftigen und den „medialen Charakter des literarischen Marktes“ (Hansen-Löve 1978, 408) entdecken, ist es aus politischen Gründen bereits schwierig, medial ausgerichtete

⁶ „Tout et tous nous invitent donc a considérer la production cinématographique russe come un aspect privilégié et certainement le plus significatif de la vie artistique.“ (Bazin 1950, 211)

⁷ Die poetologische Analyse, die z.B. die Handlungsmuster der Texte des SR auf Folkloristisches zurückführt, stößt hier an Grenzen, da sie ihren Kernbereich: die mediale Eingelassenheit in eine politisch-ideologische Medienpraxis, vernachlässigt. Ein Plädoyer für eine solche Umorientierung in der Beschäftigung mit der Kultur der Stalinzeit findet sich in Drubek-Meyer 2001b.

⁸ Vgl. Hansen-Löve 1978, 193-4. Jurij Tynjanovs Arbeiten zum Film haben proto-medienwissenschaftlichen Charakter – freilich ohne den Begriff Medium zu verwenden (man findet an dessen Stelle Begriffe wie „Material“ oder auch „Elemente der Sprache“; letzteres in seinem Aufsatz „Kino – slovo – muzyka.“ 1924; Tynjanov 1977, 320-322).

⁹ Im Bereich der Sprache wurde dies in den 30-50er Jahren (von „Co je poezie?“ bis „Linguistics and Poetics“) zu einem Hauptthema eines ehemaligen Formalisten, R. Jakobson: Was ist Literarizität, worin besteht die poetische Funktion eines verbalen Textes?

¹⁰ Vgl. etwa das Buch *Literaturnyje kružki i salony* von Aronson und Rejser aus dem Jahr 1929.

Studien etwa zum „sozialen Auftrag“ („zakaz“), dem Zensurwesen oder der „Institutionalisierung“ der Künste (ibid., 408-9) zu betreiben – und schon gar nicht solche, die sich auf die Gegenwart beziehen!

Seine eigentliche Bedeutung und soziale Tragweite erhält der Begriff des Mediums, wie er später von Marshall McLuhan und anderen entwickelt wurde und auch heute noch in Gebrauch ist, im Kontext des *pragmatic turn*. Das bedeutet im Bereich der russischen Wissenschaftsgeschichte: in der post-avantgardistischen und nachformalistischen Zeit, der Epoche des Bachtin, des Vološinov und anderer weniger bekannter Theoretiker.¹¹ Es ist dies zugleich die Epoche des Totalitarismus, wo im Rahmen der neu entstehenden Technologien der Macht traditionelle Kunstformen mit ihren Gattungen kaum mehr eine Rolle spielen; an ihre Stelle rücken die Medien bzw. massen-medial bearbeitete und aufbereitete Präsentationsformen der Künste, deren jeweilige Wirkkraft als ‚Maschinen des Unbewußten‘ ausgetestet wird. Daher möchte ich die Epoche des Stalinismus als die einer Bemühung um eine intensive und monofunktionale Medialisierung des sowjetischen Lebens bezeichnen – sie ist im Bereich der Massen-Kommunikation bzw. der ideologischen Einwirkung auf die Massen analog zu solchen modernisierenden Umwälzungen wie der Industrialisierung zu sehen. Eine zeitgenössische theoretische Verarbeitung dieser epochalen Veränderungen gab es im Kontext der totalitären Kultur nicht – und wenn, dann sind Ansätze dazu in der Praxis der neuen Medien selbst zu finden.¹²

Während die westliche Medienkritik die Kommerzialisierung (bzw. Militarisierung) der Medien im Kapitalismus kritisiert hat, weist der Beginn des russischen Medienzeitalters andere Aspekte auf: Zunächst einmal bedeutet die Verbreitung von neuen wie alten Medien ab den 20er Jahren eine ‚innere Kolonialisierung‘ der non-urbanen Bereiche, in die bisher weder Buchstabe noch Radiowellen eingedrungen sind; das flache Land, die Provinz waren propagandistisch schwer zu erreichen bzw. gleichzuschalten und liefen immer Gefahr, ihren eigenen (nur von fernen Echos der Massen-Kommunikation berührten) ‚Kommunismus‘ zu bauen.¹³ Auch wenn das Likbez-Programm sowohl zeitlich als auch von der Sache her Vorrang hatte, ging die Alphabetisierung der Sowjetunion mit der Verbreitung von Empfängern, Projektionsapparaten doch Hand in Hand. Zweifellos bedeuteten sowohl das Lesen-und-Schreiben-Lernen als auch die

¹¹ Hier wären neben den Arbeiten einiger reformierter bzw. Ex-Formalisten, der Formal-Philosophischen Schule und Eizenštejn v.a. I. Ioffes nahezu unbekannte Werke zu nennen, deren wissenschafts-historische Positionierung gerade in Angriff genommen wird (vgl. A. Hennigs Vortrag „Dialektika sočranila dviženie kak osnovu sjužeta“. Jeremija Joffe: Die synthetische Betrachtung der Kunst und der Tonfilm, Moskau 1937“ auf der Konferenz *Kinetographien*, Berlin 25.-27.10.01)

¹² Zur „verdeckten Verfremdung“ als filmischer Meta-Ebene in zwei Filmen der Stalinzeit vgl. Drubek-Meyer 2001a.

¹³ Ein Beispiel eines solchen nicht-zentralisierten und daher häretischen Kommunismus wird in Platonovs *Čevengur* (1929) gegeben.

Gewöhnung an elektrische Medien in den 20er Jahren gleichzeitig eine ideologische ‚Alphabetisierung‘ bzw. Medialisierung.¹⁴ Wenn ich oben von Kolonialisierung gesprochen habe, ergibt sich ein Berührungspunkt mit Harold Innis‘ Mediengeschichte „in imperialen Begriffen“.¹⁵ In den USA jedoch fiel die Medialisierung des flachen Landes nicht mit einer solchen grundlegenden Alphabetisierung zusammen. Ein weiterer Unterschied zur amerikanischen Mediengeschichte besteht sicherlich in der Nichtkommerzialisierung der neuen Medien in der UdSSR bzw. in dem Kampf gegen Reste dieser – nehmen wir das Kino – Verbindung zwischen Zuschauerzahlen und Profit bzw. Rentabilität.

Die ‚Medialisierung des sowjetischen Alltags‘ hat eine doppelte Bedeutung: Es geht zum einen um die flächendeckende Einwirkung auf den Sowjetbürger mittels Medien und zum anderen um das mediale Schaffen einer virtuellen Wirklichkeit, die den Blick auf die noch unvollkommene Realität im wahrsten Sinne des Wortes verstellen soll, so daß das reale Leben in einer Grauzone zwischen phantastischem Bild und Faktum stattfindet.¹⁶ Der Kinematograph als damals technisch fortgeschrittenster Simulator von fiktiven Wirklichkeiten spielt hier eine besondere Rolle (man erinnere sich an die weitreichenden Möglichkeiten der Täuschung des Zuschauers bezüglich der Einheit eines virtuellen Raums durch den Kulešov-Effekt, der als avantgardistisches Montageexperiment etwa Washington D.C. und Moskau in einem Raumkontinuum verband). Der Hinzugewinn des Tons im Jahre 1930 bedeutete eine weitere Aufwertung, die dem Film in der Medienlandschaft der 30er Jahre eine prominente Stellung einbrachte, die auch den Mächtigen bewußt war. „Von der großen Bedeutung, die der Staat dem Film beimaß, zeugt auch der Statusgewinn der für den Film zuständigen Behörde: 1933 wurde die Filmproduktion der Verantwortung des Volkskommissariats für Leichtindustrie entzogen und direkt der Regierung unterstellt.“ (Margolit in Engel 1999, 69).

Was mußte im Filmwesen geschehen, damit das Medium Film seine staatstragende und rhetorische Aufgabe erfüllen konnte? Zunächst einmal mußte das in der Avantgarde herausgearbeitete Konzept des Schauspielers als Typage

¹⁴ McLuhan (1994, 16) vergleicht die traumatisierende Einführung der Schriftlichkeit in oral ausgerichteten Gesellschaften („detrivialization by literacy“) mit der Einführung von neuen Medien im Abendland. Die gleichzeitige Invasion von herkömmlichen und neuen Medien in der sowjetischen Situation der 20er Jahre und ihre Effekte erfordert jedoch eine eigene medientheoretische Untersuchung.

¹⁵ Vgl. sein Buch aus dem Jahre 1950: *Empire and Communications*.

¹⁶ Einen gelungenen Kommentar zu dieser Virtualisierung des Wirklichen und der Verwirklichung des Virtuellen (*my skazku sdelaem byl' ju*) stellt der post-sowjetische Film *Serp i molot* (1994; Sergej Livnev) über eine Geschlechtsumwandlung dar. Eine Frau, aus der nach ihrer Operation der „stachanovec“ Evdokim wird, wird zum Modellvorbild für den sowjetischen Mann, den Arbeiter in Muchinas Monumentalplastik „Arbeiter und Bäuerin“. Das Filmmedium spielt in *Serp i molot* immer wieder die tragende Rolle: Die Figuren betrachten sich selbst in der Wochenschau, Muchina entdeckt ihr Modell Evdokim in einem Film über einen Stachanovec-Ball und die Plastik selbst wird ja später zum Logo des Mosfil'm-Studios.

oder *naturščik* verändert werden. Ein neuer Schauspieler war gefragt. Diese Umformung einer tragenden Komponente des Mediums wirkte sich auch auf die weitere Geschichte des Films aus.

Der Mensch als das Material der Medien

Nachdem die einzelnen Kunstarten im Zuge der Totalisierung der sowjetischen Kultur in den 30er Jahren entspezifiziert und aufeinander bezogen, ‚gleichgeschaltet‘ worden sind, d.h. sich auf vielen Ebenen gegenseitig durchdrungen haben, rückt das an sich unspezifischste Material der Künste, der Mensch, in den Mittelpunkt. Zum wichtigsten Material der sowjetischen Medien wird der Mensch. Seine fehlende Spezifik macht ihn paradoxerweise zum Medium der Medien. Das Programm des Menschen als Material, als Mittel und als Mittler ist Bestandteil des sog. stalinistischen „Humanismus“,¹⁷ der als Reaktion auf das avantgardistische Sich-Abwenden vom Menschen zu sehen ist.

Im Kunstfilm der Avantgarde spielte der Schauspieler eine untergeordnete Rolle. Sowohl Eĵzenštejn als auch Pudovkin setzten mit Vorliebe Laiendarsteller ein, deren Äußeres, nicht ihre schauspielerischen Fähigkeiten, ausschlaggebend war. Der Filmavantgardist Dziga Vertov wiederum hatte Anfang der 20er beschlossen, nicht nur den Schauspieler, sondern den Menschen überhaupt aus dem Objektbereich seiner Kamera zu bannen – viel adäquater sei es, industrielle Maschinen zu filmen, die überdies mit den Mechanismen und Maschinerien der Filmkunst selber in einem Materialzusammenhang stehen. Laut Tynjanov (1977, 330) bedeutet der „sichtbare Mensch“ als Held („geroj“) in der Handlung eines Films eine unspezifische Verwendung des Materials. Die unspezifische, d.h. nicht notwendigerweise ästhetische Verwendung des Materials (wie sie in der Epoche des Stalinismus zu finden sein wird) eliminiere laut Tynjanov den Kunstcharakter des Films. Der „sichtbare Mensch“ sei erst dann ein Element der Filmkunst, wenn er als Zeichen auftritt.

In den 30er Jahren sind solche Ansichten deplaziert, da der neue sowjetische Mensch – und das in seiner anfänglich noch ganz unspezifischen Phantomhaftigkeit – zum wichtigsten abzubildenden Objekt der Künste wird.

Das exemplum Tonfilm

N.K. Čerkasov schreibt in seinen *Zapiski sovetskogo aktera* (1953): „Для меня театр и кино – родные братья, и даже больше – близнецы.“ (Čerkasov 1953,

¹⁷ Zum „Menschheitspathos“ und dem daraus resultierenden „klassisierenden Humanitätsideal in der Malerei“ vgl. Gassner/Gillen 1994, 55. Die Rückkehr zur figürlich-realistischen Darstellung im Bereich der bildenden Kunst hat zur Folge, daß sowohl offizielle als auch inoffizielle Künstler in erster Linie menschliche Körper abbilden (von A. Gerasimov über A. Dejneka bis K. Malevič).

93) Er sieht das Körpermaterial des „sowjetischen Schauspielers“ als medial nicht spezifiziert an. Für ihn ist selbstverständlich, daß jeder Theaterschauspieler auch im Kino auftreten kann und soll. Dies hängt zum einen mit Čerkasovs Werdegang (der typisch war für die Schauspielkarrieren seiner Generation) zusammen: Er selbst ist ja – wie es im Titel aufscheint – der „sowjetische Schauspieler“, der vom Theater zum Kino kam, jedoch immer auch weiter parallel auf der Bühne arbeitete; zum zweiten mit der Tatsache, daß mit der Durchsetzung des Tonfilms Theaterschauspieler mit guter Stimme und einer geschulten Diktion beim Film – wo bisher v.a. Fotogenität und Akrobatik zählten – plötzlich erwünscht waren. Diese technische Veränderung im Kino-Medium, die in der UdSSR genau zur Jahrzehntwende stattfand und sich im Bereich der Projektionsapparate bis Mitte der 30er größtenteils durchgesetzt hatte,¹⁸ bedeutete freilich auch eine grundsätzliche Veränderung der Hierarchie der Teilmedien des ‚Super-Mediums‘ Films. Man kann jedoch nicht, wie z.B. Vladimir Papernyj (1996, 220ff.), pauschal sagen, daß das „Wort“ mit dem Tonfilm größere Bedeutung gewann; spielte doch im Stummfilm das geschriebene Wort in der Form der Zwischentitel (und Inserts) eine überaus wichtige Rolle,¹⁹ sowohl als kunstvoll gestalteter Schriftzug bzw. als Material verschiedener typographischer Verfahren mit ihrer manipulativen Wirkkraft²⁰ als auch als Unterbrecher und Rhythmusgeber in der Abfolge der Bildeinstellungen. Es ist auf der neu hinzugefügten Tonspur, die Geräusche, Sprache und Musik aufnehmen und reproduzieren kann, ganz speziell die akustische Präsentation von Rede, die auf diese Weise in den *talkies* andere Teilmedien zu dominieren beginnt.

Die Erfindung der Tonspur hat jedoch noch andere Implikationen: Sie ermöglicht die Illusion einer realistisch-mimetischen Wiedergabe von der synchronen Rede der Filmhelden, die im Stummfilm weder möglich noch erwünscht war; diese Neuerung paßt überaus gut als weiterer Mosaikstein in die 1934 geklitterte Widerspiegelungsdoktrin des SR. Das Moment des Mimetischen spielt eine wichtige Rolle, da es im Kontext des sich anbahnenden Sozialistischen Realismus eine bessere Widerspiegelung der Wirklichkeit, d.h. des sprechenden Menschen auf der Leinwand, zu versprechen scheint. Tynjanov hatte in seinem Aufsatz („Ob osnovach kino“, 1927) betont, daß es gerade die (mimetische) „Armut“ des Films, seine Zweidimensionalität und seine Monochromie, ist, die aus ihm Zeichen und damit eine Kunst mache (Tynjanov 1977, 327). Der Tonfilm entfernte also den Film quasi automatisch vom Künstlerischen. Sein Einzug bedeutet eine gesamtkunstwerkartige Annäherung von Theater und Film, eine Nähe, die die Pioniere des künstlerischen Films der 20er Jahre, der stumm gewesen war und sich v.a. auf die Bildkomponente des

¹⁸ Es gab Anfangs in der Provinz noch Probleme mit der Versorgung mit Projektionsapparaten.

¹⁹ Vgl. hierzu Civi'jan 1988 und das Kapitel „Das sichtbare Wort – Der Zwischentitel als ‚literaler Sonderfall‘“ in Schwarz 1994, 83-102.

²⁰ Vgl. hierzu Kanzog 1999.

Mediums konzentriert hatte, rigoros abgelehnt hatten (s.u. mehr zum Stichwort der avantgardistischen „neperevodimost“). Vgl. auch Tynjanovs Abscheu vor Vorformen des Tonfilms im Jahre 1924: „Кинетофоны – убудок театра и кино, жалкий компромисс.“ (Tynjanov 1977, 322)²¹

Papernyj (1996, 220-1) ruft in seiner Gegenüberstellung der Avantgarde („Kultur 1“) und des SR („Kultur 2“) die avantgardistische Ablehnung der Literarisierung der übrigen Künste in Erinnerung (angeführt werden die Polemiken von Mejerchol'd, Tairov, Kandinskij, Malevič und des Architekten Krinskij). Insbesondere verhaßt waren der „Kultur 1“ Illustrationen²², Übersetzungen und das Transponieren von einer Kunstform in eine andere: Die Avantgarde postulierte eine *neperevodimost'* der Medien, die durch ihre jeweilige Materialität gegeben sei. Papernyj (1996, 119) zitiert den Architekten D.E. Arkin (1921), der eine Emanzipation der Einzelkünste aus dem Gesamtkunstwerk postuliert: „На наших глазах распадается воображаемое единство искусств, словесное творчество обособляется от музыки, музыка – от живописных и литературных элементов, театр, в свою очередь, от литературы и музыки и живописи и т.д.“ Als schlimmster Aggressor gegen die anderen, autonomen Kunstformen wurde immer wieder die Literatur angesehen, oder wie Papernyj noch allgemeiner sagt, „das Wort“: „в борьбе, которую ведут искусства в культуре 1 с заимствованными элементами, слово является врагом Нр. 1.“ (Papernyj 1996, 221)

Sowohl die Literarisierung der anderen Künste als auch die (Re-)Multimedialisierung gehören zum ästhetischen Programm der 30er Jahre. Wenn der Avantgardefilmer explizit auf eine Multimedialität verzichten möchte, strebte das Kino der 30er Jahre nach einer Neuauflage des Gesamtkunstwerk-Gedankens im Rahmen der perfekten Simulation von Wirklichkeit: Die Filmfiguren konnten sprechen, man hörte Musik vom Filmstreifen, etwas später kam auch die Farbe dazu und die Dreidimensionalität.²³ Die wichtigste Erfindung war fraglos der Ton.

²¹ Interessant ist Tynjanovs Argument, daß der Stummfilm nicht stumm sei, daß Rede trotz allem vorhanden ist – jedoch in einer zerlegten Form und mit der live gespielten Begleitmusik als Lautseite der Rede. Er nennt den Film die Kunst des abstrakten Wortes (Tynjanov 1977, 322), da die Rede im Film in ihre Einzelteile zerlegt ist. Durch die zeitliche Trennung der auf der Leinwand sichtbaren Sprechhandlung (Sprechmimik) und den in den Titel sichtbaren Worten werden die jeweiligen „Elemente“ des Wortes in ihrer jeweils optimalen Ausdrucksform entwickelt (dies ist im Kontext der formalistischen „ustanovka na vyraženie“ zu sehen). Der Stummfilm begünstigte also die mediale Spezifizierung der einzelnen materiellen Träger, die erst durch eine gewisse Beschränkung möglich wird, nämlich die „uslovnost“ der zweidimensionalen, monochromen Fläche bzw. die Einengung des Verbalen auf das Medium der Schrift.

²² Vgl. Tynjanov 1977, 310-318.

²³ Papernyj (1996, 221) weist darauf hin, daß der Erfinder des Stereokinos (S.P. Ivanov) den Stalinpreis erhält und seine Erfindung auf der Teatral'naja ploščad' installiert wird, sich also einer großen Aufmerksamkeit der Mächtigen erfreut.

(Ver-)Hören und Gehorchen

Neben dem Argument, in den 30er Jahren dominiere die Literatur (Papernyj 1996, 221), gibt es in den Forschungen zur Kultur der Stalinzeit auch die These, die Kultur dieser Zeit sei eine mündliche.²⁴ Man kann diese Thesen unter zwei Aspekten betrachten: Der Entwicklung der Kunstformen oder aber der Positionierung der Medien (in Wechselbeziehung mit den einzelnen Kunstformen, die nach und nach im Stalinismus ihre Autonomie verlieren).

Geht man von dem ersteren aus, wird es kaum möglich sein, das Vorherrschen einer Kunstform festzustellen:²⁵ So nahmen in der fraglichen Zeit bestimmte Gattungen der Literatur eine ebenso wichtige Rolle ein wie die an Stanislavskij orientierte realistische Theaterpraxis und der sozialistisch-realistische Film. Geht man rezeptionsästhetisch vor, wird man zu dem Schluß kommen, daß der Film als Massenmedium dominierte,²⁶ da er die meisten Zuschauer erreichte. Vgl. auch folgende These Evgenij Margolits:

Die vom Film beanspruchte Führungsrolle innerhalb der Künste erklärt sich neben seinem künstlerischen und propagandistischen Potential auch daraus, daß er zu einer Zeit entstand, da das alte Gesellschaftssystem und damit auch das traditionelle Wertesystem zerstört wurde, und daß das neue System, das es zu schaffen galt, diametral zum alten gedacht wurde. Das neue System wurde als Resultat des schöpferischen Handelns der breiten Massen konzipiert, die fortan als Meister ihres historischen Schicksals gelten sollten. Diesem ideologischen Postulat schien der Film als Massenkunst und zugleich als kollektives Produkt optimal zu entsprechen. (Engel 1999, 20)

Konzentriert man sich wiederum auf die Brutstätten ideologischer Losungen und Diskurse, ist es die Literatur, die die entscheidenden, nämlich diskursiven, Impulse für die Formung der sozrealistischen Doktrin und zugleich die Kanonisierung best. Musterwerke gegeben hat – insb. auf dem 1. Schriftstellerkongreß 1934.

Wählt man jedoch die zweite, medienwissenschaftliche Betrachtungsweise, scheint es, daß ab den 30er Jahren das auditive Moment und die mit ihm arbeitenden Kunstformen bzw. Medien eine große Rolle spielen. Dies betrifft sowohl die entstehende sowjetische Tonfilmklassik (Musicals u.a.) wie auch das

²⁴ Vgl. hierzu Murašov 1995.

²⁵ Es ist wohl gerade das Fehlen der „Dominante“, wie sie die Formalisten als deformierend-spannungsbildendes Prinzip im Kunstwerk ansahen, das das Gesamtensemble der Künste der Stalinzeit charakterisiert.

²⁶ Vgl. Z.B. André Bazin (1950, 210) über den Film: „L'apport relatif de ces oeuvres est incomparablement supérieur à celui de la littérature soviétique (pour ne parler de la musique et, a fortiori, des arts plastiques).“

Erstarken der Musiktheater (Oper und Operette)²⁷ und das künstlerisch konservative Theater der Stalinzeit, das die an Gestik, Mimik und Pantomimik orientierten Traditionen der Mejerchol'dschen Biomechanik ablehnt; ein weiteres Beispiel wäre die Deklamationskunst,²⁸ oder etwa eine neue Gattung der Radio-sendung, die das Vorlesen von Gedichten mit kurzen Musikstücken kombiniert.²⁹ Ich möchte hier noch einmal betonen, daß bei dieser medialen Konstellation, die sich in der ‚Ausbeutung‘³⁰ einzelner Kunstformen und ihrer Gattungen ausdrückt, es nicht nur um die Vorliebe für die mündliche Form der Sprache geht,³¹ sondern auch um andere akustische Phänomene (wie Musik, Geräusche auf der Tonspur im Film usw.).³² Dies bedeutet, daß man nicht nur von den Technologien der Medien ausgehen sollte, sondern von bestimmten historisch und medial begrenzten Dominanten der favorisierten Sinne, die sich wiederum bestimmter Medien als ihrer ‚Extensionen‘ (McLuhan 1994, 21) bedienen. Zudem gehörte Hören und Horchen in dieser Zeit in einem anderen Anwendungsbereich der neuen technischen Medien zu den wichtigsten Aufgaben der ‚Staatssicherheit‘: Das Installieren von Abhöranlagen in öffentlichen Gebäuden und Privatwohnungen war Teil der flächendeckenden Medialisierung der sowjetischen Bevölkerung, deren leichtsinnige oder intime Reden und Geräusche durch technische Hilfsmittel an die höchsten Kontrollorgane übermittelt werden konnten. Das technische Mittel der Wanzen konnte das genaue Zuhören beim unvermittelten Gespräch mit dem Nachbarn oder Kollegen, der sich zu dem einen oder anderen heiklen Thema verplapperte, erheblich vervollkommen. Auch die Methode des Verhörens, vielfach beschrieben in der Memoirenliteratur, gehört in dieses Paradigma der ‚Redekultur‘ (Ryklin 1992), die man auch als ‚Kultur‘ der (Ab)Hörens und (Ge)Horchens bezeichnen könnte.

Gibt es also tatsächlich eine allumfassende Dominanz des Gehörsinns in der Kultur der 30-40er Jahre?³³ Eine solche Formulierung wäre zu einfach, denn

²⁷ Vgl. den Beitrag von R. Braunmüller in diesem Band.

²⁸ Zu den ‚Vorlesern‘ (‚čtecy‘; z.B. V.I. Kačalov) und den ‚mündlichen Erzählungen‘ (‚ustnye rasskazy‘; I.L. Andronnikov) der 30er Jahre vgl. Verchovskij, N.: *Kniga o čtečach. Očerki razvitija Sovetskogo iskusstva chudožestvennogo čtenija*. Leningrad 1950, 283ff. Vgl. auch Artobolevskij, G.: *Očerki po chudožestvennomu čteniju*. Sbornik statej pod redakcij i s dopolnieniem S.I. Bernštejna, Moskva 1959.

²⁹ Für diesen Hinweis danke ich Boris Gasparov.

³⁰ Vgl. E. Margolit: ‚Die Filmästhetik des ‚Sozialistischen Realismus‘ dagegen bediente sich [...] der effektivsten und zum damaligen Zeitpunkt offensichtlich wirksamsten Errungenschaften des sowjetischen Films.‘ (Engel 1999, 66)

³¹ Auch wenn diese grundsätzlichen und diskursübergreifenden Charakter hat, wie Ryklins (1992) Begriff der totalitären ‚Redekultur‘ (der er auch Bachtin zuordnet) nahelegt.

³² In Drubek-Meyer 2001b findet sich eine Beschreibung der modernen sowjetischen *soundscape*s als Zusammengehörigkeitsgefühl schaffenden Klangkapseln, wie sie von den Massenmedien generiert wurden.

³³ Folgt man F. Kittlers (1993) Vorstellung von der medien-technologischen Bedingtheit von Verschiebungen im System der Kunstformen, wäre diese Dominanz des Hörens auf die Erfindung und zeitlich verschobene Durchsetzung von Tonaufnahme- und Wiedergabe-

offensichtlich war es nicht – wie man vielleicht erwarten könnte – das Radio, das unter den neuen Medien den Siegeszug antrat,³⁴ sondern der Tonfilm. Hier kommt neben der Sinnes-Dominanz das speziell (Multi-)Mediale hinzu; laut McLuhan ist ja der „Inhalt“ eines Mediums immer ein anderes Medium (McLuhan 1994, 7ff.).

Es ist die obsessive mediale Bezüglichkeit der Manifestationen stalinistischen Kultur, in der die Zerstörung des alten Systems der autonomen Kunstformen stattfindet.

Zum Hintergrund des „malokartin’e“ in der frühen Nachkriegszeit

Auch wenn dem Film durch seine die Zensoren übertölpelnde Multimedialität anfangs noch eine gewisse schöpferische Freiheit zukam, nahm seine quasi-autonome Stellung ab 1946 rapide ab. Man hatte erkannt, daß eine Zensur des Drehbuchs (also der verbalen Basis des Films) keinesfalls einen ideologisch und ästhetisch linientreuen Film sicherstellten. Nach dem Skandal um den zweiten Teil des Films *Ivan Groznyj* breitete sich Unsicherheit aus, die sowohl Filmleute als auch Zensoren ergriff. Einige Jahre vor Stalins Tod begann die Spielfilmproduktion stark zu stagnieren (1947 waren es noch 22 Filme, 1950 nur noch 12, 1951 lediglich 9). Diese Verminderung wurde durch die Losung des Filmministers Bol’sakov („Wenig Filme, dafür aber hervorragende“) und die acht Etappen der Zulassungsprozedur eines Drehbuchs (Toeplitz 1991, 277) hervorgerufen. Die Stagnation legt wohl auch Zeugnis ab von der Orientierungslosigkeit der Szenaristen und Zensoren bezüglich der ideologischen bzw. ästhetischen Richtung ab 1946/7 (Toeplitz vermerkt, 1948 wäre die Arbeit an 143 Drehbüchern eingestellt worden!).³⁵ Gleichzeitig hatte das Filmministerium sich 1948 dazu entschieden, dem sowjetischen Publikum, das seit den 30er Jahren mit wenigen Ausnahmen nur die einheimische Produktion zu sehen bekommen hatte, 50 ausländische Filme (darunter auch deutsche Beutefilme) zu zeigen (Laurent 2000, 234ff.).

geräten (Grammophon etc.) bzw. auf die Möglichkeit, Schallwellen zu übertragen (Radio) zurückzuführen.

³⁴ Über die sowjetischen Probleme mit der Etablierung dieses Mediums (für eine flächendeckende Radioifizierung des Landes gab es nicht genügend Empfangsgeräte) vgl. Plaggenborg 1996, 146ff. Vgl. auch das Urteil eines ausländischen Zeitgenossen, Kurt London (1937, 305): „Radio is the ready-made medium of a Socialist Art. But not only do they not know how to exploit it;“

³⁵ Laurent (2000, 230) hat in ihren neuesten Archivforschungen festgestellt, daß das Filmministerium etwa im Jahr 1947 63 Drehbücher bestellt hatte, woraufhin jedoch nur 25 eingereicht wurden, von denen wiederum 13 abgelehnt und zwei überarbeitet wurden. Sie vermutet, daß die geringe Zahl der Einreichungen mit den bereits im Vorfeld veranlaßten Korrekturforderungen zusammenhängen. Offensichtlich waren in dieser Periode viele Autoren vorsichtig geworden und zögerten, ihre Texte einzureichen. Hinzu kommt die Kampagne gegen die „Kosmopoliten“, die viele Autoren jüdischer Herkunft dazu veranlaßte, sich im Hintergrund zu halten.

Überdies führten diese Unsicherheit und die Zensureingriffe in verschiedenen Etappen der Produktion zum Phänomen des „Nachdrehens“ / „peresnimat“ (Toeplitz 1991, 278), das uns aus dem Gespräch Stalins mit Čerkasov und Ėjzenštejn über den zweiten Teil von *Ivan Groznyj* (1947) bekannt ist. Dieses „Nachdrehen“ ist ein semiotisch interessanter Fall der als Verhinderungsmechanismus wirkenden Replizierung des vorhandenen Films, der als Wirklichkeit noch einmal produziert wurde, wobei die Referenz quasi der fehlerhafte Film ist; das Nachdrehen ist eine Art Retusche der im Film nicht zufriedenstellend inszenierten Wirklichkeit.

Ein weiteres Indiz auf den Verfall des Films als Institution ist die Tatsache, daß sich der Regisseur V. Pudovkin und der Dichter K. Simonov 1951 in der *Literaturnaja gazeta* über die Schwäche des Filmzunfnachwuchses beschwerten: Von 1936-51 hatte die Regiefakultät des VGIK 143 Absolventen hervorgebracht, von denen genau einer gegenwärtig als Regisseur tätig war, die anderen jedoch noch nicht einmal im Bereich Film arbeiteten. Es war auch zu einer Überalterung in der jungen Kunstform Film gekommen: „Von den Filmregisseuren der dreizehn Spielfilme, die 1950 herauskamen, hatte der ‚jüngste‘ vor dreizehn Jahren beim Film begonnen. Bei keinem der Filme war – noch nicht einmal als Coregisseur – ein Absolvent des VGIK beteiligt.“ (Toeplitz 1991, 279)

Hinzu kam der Synkretismus der Künste, der gegen Ende der 40er Jahre ungeahnte Formen annahm und die Position der Kunstform Film schwächte:

Die gegenseitige Übersetzbarkeit der stalinistischen Medien

Wenn oben von der „neperevodimost“ der avantgardistischen Kunstwerke die Rede war, kann man in bezug auf die in der Stalinzeit favorisierten Künste von einem ausgeprägten Hang zum Übersetzen und Transponieren sprechen. Ein Roman entsteht auf der Basis eines Films,³⁶ die im Radio verbreiteten Massenlieder sind Filmlieder,³⁷ der Film wiederum übernimmt Emblemata aus der Bildhauerei (das bereits erwähnte Mosfil'm-Logo) und arbeitet mit Architekturmodellen, Opern greifen auf Romane zurück, Ballette auf Dramen, auf den Ölgemälden sind Theaterschauspieler und Architekturmodelle zu sehen usw. – das alles könnte man als Synkretismus der Künste im Sozialistischen Realismus bezeichnen. Eine besondere Rolle spielten hier die performativen Künste. Smirnov (1994, 249) schreibt: „культура социалистического реализма выдвигает

³⁶ Mitte der 30er Jahre werden Filme auch in der Form von *Literaturnye zapisi po fil'mam* bzw. Filmbüchern (Libretti mit *stills*) noch einmal an den Zuschauer-Leser gebracht (für diesen Hinweis danke ich Anke Hennig).

³⁷ Von „Široka strana moja rodnaja...“ (aus dem Film *Čirk*, 1936; R: G. Aleksandrov) über „Ljubimyj gorod“ (aus dem Film *Istrebiteli*, 1939; R: Ė. Penclin) bis „Toska po rodine“ (aus dem Film *Vstreča na Ėl'be*; 1949; R: G. Aleksandrov).

на передний план исполнительское искусство, а также искусство перекодировок чужого замысла (сюда относятся: инсценировки, иллюстрации, литературные обработки устных рассказов, переводческое мастерство, беллетризация фольклора, например, уральского у Бажова и т.п.“ Das Präsentieren, Inszenieren, Adaptieren für performative Künste ist letztendlich eine Realisierung der Hochschätzung der öffentlichen „Aufführung“ des Dramentexts, wie dies Wagner in der „wirklichen Darstellung“ für sein „Drama der Zukunft“ gefordert hat.

Der Film kann augenscheinlich durch seine Multimedialität die meisten Vernetzungen mit anderen Künsten (was aber nicht heißt: intermedialer Art!) aufbauen. Nehmen wir das Beispiel Nikolaj Čerkasov. Der Schauspieler – ganz Kind und Sprachrohr seiner (1953 freilich schon zu Ende gehenden) Epoche – beschreibt mit großer Selbstverständlichkeit den Film als Treffpunkt der verschiedenen Theater und Theatertraditionen: „Встреча мастеров театров, подчас различных направлений, объединяемых в одной картине осознанным выбором режиссера и его руководством, создает между ними многостороннее широкое творческое общение.“ (Čerkasov 1953, 91) Erst im synthetisierenden Medium Film können die verschiedenen Theatertraditionen „auf breiter Basis verkehren“. Kehren wir noch einmal zu Lotmans Aufsatz über den „Ort der Filmkunst im Mechanismus der Kultur“ (1977) zurück: Lotman attestiert dem Film nicht nur eine „metakulturelle“ Funktion, sondern hebt als positiv hervor, daß die einzelnen Künste in diesem Medium nicht „neutralisiert“ würden. In der stalinistischen Epoche geschieht jedoch genau dies. Die einzelnen Künste werden entspezifiziert und treten nur noch in vermittelter, d.h. medialisierter Form auf.

In der späten Stalinzeit gibt es zahlreiche Beispiele für die erstaunliche Adaptierungs- und Umkodierungsfreudigkeit. In der fraglichen Zeit wurden einige Romane und insb. Ende der 40er Jahre zahlreiche Dramen verfilmt;³⁸ dies ist nicht verwunderlich, hat die *ekranizacija* doch in der Geschichte des Films, in der häufig der Weg vom Literarischen zum Filmischen beschritten wurde, Tradition. Erstaunlicherweise gibt es aber unzählige Beispiele für den umgekehrten Fall: Prämierte und erfolgreiche Filme wurden zu Theaterstücken! Hinzu kommen die „sogenannten Film-Schauspiele“, die Anfang der 50er grassierten, und die weder der Kunstform des Theaters noch dem Film im eigentlichen Sinne zuzuordnen sind. „In den Jahren 1952 bis 1953 produzierten allein die Studios in Moskau (Mosfilm und Gorki-Studio), Lenfilm und das Studio in Kiew fünfundzwanzig dieser Film-Schauspiele in Zusammenarbeit mit namhaften Bühnen des Landes.“ (Toeplitz 1991, 280; zum Vergleich: Im

³⁸ In den 30er Jahren waren übrigens Literaturverfilmungen seltener gewesen: Pyr'evs Plan, die von M. Bulgakov adaptierten *Mertvye duši* zu verfilmen, scheiterte ebenso wie Romms *Vojna i mir* oder Petrovs *Idiot* (Engel 1999, 64). Die gelungene Verfilmung von Tolstoj's *Petr I.* war eher eine Ausnahme.

Jahr 1951 wurden nur 9 Spielfilme gedreht). Diese „Film-Schauspiele“ hatten meist mindere Qualität und markierten den Extrempunkt im Rückzug von der Kunstform Film.³⁹ Die Verlegung auf die Sekundärverwertung des Theaters, das hier durch ein anderes Medium vermittelt wird, ist typisch für die Hoch-Zeit des Synkretismus der ‚medialisierten‘, vermittelten Kunstformen.⁴⁰ Eine Mischung mehrerer medialer und künstlerischer Intentionen stellt auch *Oni znali Majakovskogo* dar, eine TV-Verfilmung eines Dramas mit Čerkasov in der Hauptrolle. Die Vorgeschichte sieht so aus: der Dramatiker Katanjan hatte das Werk zunächst als Film geplant, und als dieser abgelehnt wurde, sich mit einem Drama „begnügt“, in dem Čerkasov erfolgreich als Majakovskij auftrat; daraufhin wurde die Aufführung dieses Stücks wiederum für das Fernsehen inszeniert!⁴¹ In dieser späten Kulmination des medialisierten Sozialismus nicht lange nach Stalins Tod ist es gerade die tragische Figur Majakovskijs und mit Čerkasov die Fähigkeit des perfekten „perevoploščenie“ des Schauspielers, die im Zentrum eines gescheiterten Kunstformensynkretismus stehen (die Material-Spezifik dieses [massen]-medial aufbereiteten Dramas tendiert gegen Null). Inmitten dieser synkretistischen Maschinerie verwandelt sich in den 50er Jahren einer der letzten großen Film- und Theaterschauspieler seiner Epoche in dem (TV-)Drama *Oni znali Majakovskogo* in einen Selbstmörder der Avantgarde, der an die Revolution geglaubt hatte. Diese späte und post- oder para-avantgardistische Rolle Čerkasovs aus dem Jahr 1955 ist ein Sinnbild für den Zerfall des synkretistischen Gesamtkunstwerks. Der Rückblick auf die verleugneten Wurzeln der Künste der Stalinzeit in der Avantgarde und damit eine auch material-spezifische Revitalisierung der einzelnen Künste wird jedoch erst etwas später, in der Tauwetterzeit, möglich.

³⁹ Vasilij Katanjan (der Dokumentarfilmer und Sohn des Dramatikers V. Katanjan, s.u.) schreibt 1952 in einem Brief an E. Rjazanov: „Смотрел в кино ‚Правда хорошо, а счастье лучше‘ – новый жанр: спектакль на экране. Идет четыре часа с антрактом, билет стоит 12 рублей. Полная деградация кинематографа, ставят камеру в первом ряду Малого театра и без затей снимают. Ужасная театральщина – полотняная листва, видны гримы и парики, все снято с двух точек! Назад к Ханжонкову.“ (Katanjan 2001, 103).

⁴⁰ Von der „literatura“ etwa bleibt – zumindest in der Öffentlichkeit – nur noch ihre pragmatische, institutionelle Hülle, der „literaturnyj byt“, wie dies Tynjanov für Umbruchsepochen reklamiert, „wenn eine herrschende Linie der Literatur sich auflöst, sich erschöpft und eine andere Richtung noch nicht zu spüren ist. In solchen Perioden wird der künstlerische ‚byt‘ selbst zeitweilig Literatur, nimmt ihren Platz ein.“ Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka* (1924), zit. nach Hansen-Löve 1978, 402.

⁴¹ Katanjans Sohn beschreibt dies in seinen Memoiren: „В конце [1954, NDM] года, 8 ноября, в Ленинградском Академическом театре драмы имени Пушкина была премьера спектакля отца ‚Они знали Маяковского‘. Сначала был написан сценарий для ‚Мосфильма‘, он был принят, потом его передали Зархи-Хейфицу на ‚Ленфильм‘, они очень хотели его ставить, даже пригласили Н. Черкасова на главную роль, но что-то помешало, и тогда отец переделал его в пьесу и за нее ухватились Черкасов и Вивьен.“ (Katanjan 2001, 103)

Literatur

- Barck, K. (Hg.) 1997. *Harold A. Innis – Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte*, Wien u.a.
- Bazin, A. 1950. „Le cinéma soviétique et le mythe de Staline“, *Esprit*, 8, 210-235.
- Civ'jan, Ju. 1988. „К семиотике надписей в немом кино (Надпись и устная речь)“, *Семиотике. Труды по знаковым системам*, 22, 143-154.
- Döring-Smirnov, J.R. 1999: „Čerkasov als kulturpolitischer Redner“, *Via Regia. Internationale Zeitschrift für kulturelle Kommunikation*, 66/67 (ausgeliefert 2000).
- Drubek-Meyer, N. 1999. „Das Doppelwesen Schauspieler im Stalinismus: Das Ausnahme-Beispiel Čerkasov“, *Via Regia*, 68/69 (ausgeliefert 2000), 62-69 (auf russ. in *Kinovedčeskie zapiski*, 47, 2000, 69-81).
- Drubek-Meyer, N. 2001a. „Primat der Doubles. Zwei sowjetische Filmkomödien: A. Medvedkins *Novaja Moskva* (1938) und G. Aleksandrovs *Vesna* (1947)“, S. Frank / R. Lachmann / S. Sasse / Sch. Schahadat / C. Schramm (Hg.), *Mystifikation – Autorschaft – Original*, Tübingen, 239-61.
- Drubek-Meyer, N. 2001b. „Mass-message / Massaž mass: Sovetskie (mass-)media v 30-e gody“, E. Dobrenko / Ju. Murašov (Hg.), *Sovetskoe bogatstvo. Sbornik statej k 60-letiju Chansa Gjuntera*, (= Hans Günther), St. Petersburg.
- Engel, Ch. 1999. *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* (unter Mitarbeit von Eva Binder, Oksana Bulgakowa, Evgenij Margolit, Miroslava Segida), Stuttgart – Weimar.
- Gassner H. / E. Gillen (Hg.), „Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein“, H. Gassner, *Agitation zum Glück: sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Bremen 1994, 27-59.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*, München.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.
- Kanzog, K. 1999. „Internalisierte Religiosität. Die Elementarstruktur der visuellen Bildrhetorik in *Tri pesni o Lenine*“, N. Drubek-Meyer / Ju. Murašov (Hg.), *Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen Dziga Vertovs*, Frankfurt u.a.
- Katanjan, V.V. 2001. *Loskutnoe odejalo*, Moskau.

- Kittler, F. 1993. „Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgänger-geschichte“, ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig.
- Laurent, N. 2000. *L'Oeil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, Toulouse.
- London, K. 1937. *The Seven Soviet Arts*, London 1937 (Reprint Westport, Conn. 1970).
- Lotman, Ju. 1977. „Mesto kinoiskusstva v mehanizme kul'tury,“ *Semiotike. Trudy po znakovym sistemam*, VII, 145-6.
- McLuhan, H. 1994. *Understanding Media*, Cambridge, Mass. – London.
- Murašov, Ju. 1995. „Vosstanie golosa protiv pis'ma. O dialogizme Bachtina“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 16, 24-31.
- Papernyj, V. 1996. *Kul'tura dva*, Moskva.
- Plaggenborg, St. 1996. *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrußland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*, Weimar – Wien.
- Ryklin, M. 1992. „Tela terrora,“ M. R., *Terrorologiki*, Moskau, 34-51.
- Schwarz, A. 1994. *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, München.
- Smirnov, I. 1994. *Psichodiachronologika. Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do našich dnei*, Moskva.
- Toeplitz, J. 1987. *Geschichte des Films, 1895-1933* (Bd. 1), 1933-45 (Bd. 2), München.
- Tynjanov, Ju. 1977. *Poetika. Istorija literatury. Kino*, Moskva.

Tomáš Glanc

ЧЕРКАСОВСКИЕ ЛИТЕРАТОРЫ – AUCTORES MAIORES¹

В блестящей карьере киноактера Николая Черкасова особое место занимает несколько ролей в фильмах биографического характера, где он сыграл персонажей с реальными прототипами, которые свою культурную практику реализовали, в действительности, прежде всего посредством письма. Это прозаик и драматург Максим Горький в картине М. Ромма *Ленин в 1918-м году* (Мосфильм 1939) и позже в театральной переработке того же сценария,² далее Горький в картине *Академик Иван Павлов* (Г. Рошаль, Ленфильм 1949), В.В. Стасов в картинах Рошалья о Мусоргском (Ленфильм 1950) и Римском-Корсакове (1952) и Маяковский в картине *Они знали Маяковского* (1955). Также и во многих других ролях выступал Черкасов как двойной автор. На авторство киноактерское наслаивалось авторство воплощенное: ученого, режиссера, изобретателя, общественного деятеля.

Однако именно связь литературы или письма с медиумом кино, олицетворяемая Черкасовым в перечисленных выше картинах, представляет собой особое сочетание двух – особенно в эпоху сталинизма – идеологически привилегированных коммуникационных каналов. Советский тоталитаризм своей культурной политикой и тем вниманием, которое он уделял литературе и кино, подчеркивал как авторитет писателей, так и персонажей в фильмах.

Наш вопрос заключается в стратегии, которая определяет способ презентации письменного авторства в кинокартине. Т.е. предметом интереса становится не пропагандистская или идеологическая перекодировка писательского дела или продукции фильмов и персонажей кино, а постижение той разновидности авторства, который тут возникает. Каков у исследуемых персонажей характер авторства, каким авторитетом он наделен?

Писатель, как и любой другой художник, производит фиктивный космос.

¹ Средневековая классификация авторов по признаку „больше“ – „меньше“ исходит, вероятно, от Квинтилиана (Cicilius 1998, 500). Первый класс авторов обозначался как *autentica* и был связан в символической металлической иерархии с золотом (*aurum*), так как напр. апокриф, текст четвертого разряда, сочетается с чугуном (стр. 499).

² Спектакль *Ленин* (его играли также под назв. *Грозовой год*) по сценарию А. Каплера и Т. Златогоровой поставили в Государственном Академическом театре драмы им. А.С. Пушкина к 22-й годовщине октябрьской революции в 1939 г. режиссеры Л.С. Вивьен и В.П. Кожич. Ленина играл К.В. Скоробогатов.

Таким образом возникает рядом с физическим автором и имплицитный его двойник, образ автора как продукт или функция произведения. К чему апеллирует актер в акте перевоплощения,³ если он исполняет роль писателя? В таком случае он оказывается в пространстве некой „вторичной моделирующей системы“, выражаясь словарем тартуской школы. В первичной модели создается статус автора как явление текста. На этой основе возникает кино-образ героя (писателя). Нам интересен только он – как живой, единичный протагонист, наши вопросы естественным образом направлены именно на определяющий его признак: письмо, литературную (а также окололитературную) деятельность. В чем же суть его писательского присутствия? Но одновременно нам известна и текстуальная фильтровка, порождающая образ автора текстов. Он же их демиург и атрибут одновременно. Суррогат суррогата, репрезентация репрезентации. Если писатель, являющийся результатом театрального или кинематографического изображения, „остается самим собой“ (Зубков о черкасовских ролях 1964, 3-4), то его идентичность обусловлена выше описанной трансформацией. Эти вполне тривиальные и явные факты сами по себе мало интересны, – привлекают, однако, внимание тогда, когда персонаж писателя трактуется в определенном смысле по ту сторону текста, как это имеет место в случае с Черкасовым, который поэтому стоит рассмотреть подробнее.

Четким примером осознания напряжения между разными (текстовыми) слоями стала первая крупная роль Черкасова – Дон Кихот в ТЮЗе в 1926-м году, точнее ее трактовка. Постановка А. Бруштейн и Б. Зона считалась тогда „разрывом словесной ткани“ (Зубков 1964, 41), т.е. внимание интерпретаторов привлекло, вполне традиционно в отношении к экранизации литературных произведений, напряжение между двумя образами героя. У одного зрителя обязательная раздвоенность письма и постановки вызвала логический протест: он утверждал, что „в ТЮЗе – не Дон Кихот, а карикатура на него“ (Зубков 1964, 33).⁴ Наблюдение это точно и тонко, так как карикатура, это „перегрузка“ (Фасмер 1950-1958, здесь по: 1986, 199), можно сказать „двойная нагрузка“. Дон Кихот (которого критиковали за эксцентричность) оказывается в два раза перегруженным двойником своего литературного первообраза.

³ Эйзенштейн в Мемуарах (Эйзенштейн 1997, 11, 390) оценивает Черкасова именно за это: „полное перевоплощение, над которым работает такое малое количество наших лучших актеров (Николай Черкасов, покойный Хмелев, Серафима Бирман)“.

⁴ Дон Кихоту в ТЮЗе противопоставлялась постановка 1941 г. режиссера В.П. Кожича в театре им. Пушкина, также с Черкасовым в главной роли, которая тюзовский „эксцентризм“ или же „абстрактный символизм“ постановки режиссеров Сушкевича и Горина-Горяинова в 1933 г. заменила „высоким гуманизмом“ (Данилов 1960, 206-207).

Процесс создания кинематографического образа состоит из двух частей: в первой проходит мазохистское самоуничтожение, о котором пишет Зубков, ссылаясь на Щепкина.⁵ Актер должен „отменить“ самого себя, чтобы стать „пустым“ и установить, таким образом, предпосылку для „заполнения“ самого себя новым содержанием, переход в чужую ипостась. Во второй части рождается существо (вторичного) персонажа – за счет неизбежного „разрыва словесной ткани“, на который обратила внимание критика. Актер отменяет самого себя, чтоб снова „родиться“ в новом присутствии, матрицей которого является результат текста, некая текстовая стратегия. Когда предметом этих трансформаций выступает писатель, все проходит так же, как и в любом другом случае, только весь процесс приобретает некую дополнительную авторефлексивность. Внимание в таком случае направляется не только на самого писателя, но и на текст. Ведь автор не только творец и властитель текста, но и функция текста. Изображение на экране писателя влечет за собой и ожидание репрезентации текста, письма, тех явлений, которые прочно связаны со статусом писателя. Толкования призваны спросить: каков он писатель – в фильме? Каковы его признаки и функции присутствия именно как писателя? Какую роль играет не он, а тот факт, что он – писатель?

В случае Черкасова и его писательских ролей кажется интригующей именно технология транспозиции писателя и его текстов в кинематографический текст. С каким продуктом мы имеем дело и как он изготовлен? Производственный словарь в данном случае оправдан тем фактом, что черкасовские герои, чья профессия исходит из медиума письма, даже не претендуют на создание какого-нибудь живого, непосредственного присутствия. Способ создания их образа ни в коем случае не направлен на ослабление или даже забвение сконструированности постановочной ситуации, на преодоление искусственности цитаты, ссылки к многослойному грузу прочтений, часто идеологизированных в пользу однозначной, авторитарной семантики не только отдельных произведений, но и целого комплекса значений и связей, которые автор олицетворяет. В этом отношении черкасовские литераторы действительно скорее изделия, чем лица.

В отличие от сегодняшнего мэйнстрима потребительского кино, направленного на создание как можно полной иллюзии вероятной, максимально правдоподобной „реальности“, как бы на преодоление искусственного характера языка кино, фильмы с Черкасовым – писателем или критиком – отличаются противоположными чертами. Их герой – это конструкция, программная схема, атрибуты которой сводятся к идейной основе идеала.

⁵ Зубков 1964, 5: М.С. Щепкин утверждал, что актер „должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, и сделаться тем лицом, какое ему дал автор.“

Фильм имитирует не действительность, а скорее идеологизированный текст.

Тексты о текстах непременно сталкиваются с проблемой отношений между языком объекта и субъекта, описываемое заражает описывающее, описание. Язык кино, однако, настолько типологически отличается от письма, что весьма эффективно может исполнять роль его вторичного, „другого“ аналога и его сообщение, таким образом, оказывается пластичным и семантически насыщенным. Любопытно проследить, каковы атрибуты кинематографической презентации писательских занятий. Сразу заметим, что в описываемом случае презентация литературного труда реализуется косвенно, – не допускается дословность в смысле каких-нибудь метонимических сигналов пользующихся такими прямолинейными реkvизитами как текст, письмо, запись, книга, сам процесс писания и т.п. Писатели авторитарны как бы сами по себе, не пользуясь поддержкой текста и письма, что не случайно, а соответствует природе их авторитета.

Персонажи черкасовских профессионалов письма – это колоссы, гиганты определенных штампов, доктрин и визуально идеологических блоков, титаны, призывающие к расшифровке их тайн.⁶ Соответственно Зубкову (1964, 238) „в изображении Черкасова Владимир Стасов [...] величествен и монументален. Он „огромный“, „в плещущем через край избытке духовных и физических сил“ он „крестный отец“ (Зубков 1964, 240), духовный силач (там же 242), „огромное человечие“ „исполинского роста“ (там же 243), патриаршая фигура (там же 239), у него монументальное лицо (Черкасов 1953, 248). Возвышенное величие Горького как продукт „внутреннего мира великого писателя-гуманиста“ (Данилов 1960, 198) сигнализируется, например, апофатическим молчанием великанов Горького и Ленина во время их встречи в больнице после покушения на вождя. Возвышенность писательского величия достигает таких вершин, что единственной ее адекватной артикуляцией может быть отказ от любых форм репрезентации. Вообще писатели, которых играет Черкасов, не пишут, а также почти не говорят. Они действуют своим ошеломляющим авторитетом по ту сторону текстов.

Критик замечает, что Горький „сосредоточенно молчит“ (Данилов 1960, 198), в сценарии упоминается (ИССК 2, 1951, 127-128) „долгое молчание“, в фильме звучит реплика Горького „Нам придется помолчать“ и согласие Ленина „– Ну, хорошо... Давайте помолчим!“ (на уровне фабулы на молчании настаивает врач – чтоб не утомлять пациента).

Аналогично описывала грандиозную концептуальную статичность черкасовских героев-литераторов уже тогдашняя критика. Для нее она, однако, послужила поводом для упреков в недостаточно качественно сыгранной

⁶ „Главное, что определяет здесь все поведение Горького передается актером сдержанными движениями, жестами, молчаливыми взглядами“ (Зубков 1964, 113).

роли,⁷ так как для нас более интересным кажется проследить логику такого явления.

Присутствие писателей в картинах не связано с визуально или каким-нибудь другим явным, артикулированным образом присутствующей литературы, или, в случае Стасова, с письменными публикациями. По крайней мере, этот аспект их деятельности не предлагается вниманию зрителей.⁸

Поэт (Маяковский) в картине *Они знали Маяковского* – это, прежде всего, депутат советской России, отрицающий „индивидуальное эстетство“, носитель „советского паспорта“, общественное лицо, отвечающее на вопросы „публики“ = народа. Он – распределитель ценностей (см. сцену в книжной лавке, где поэт выступает как авторитет устанавливающий ценностную иерархию явлений культуры).

Самое тесное общение героя с процессом письма в фильме *Ленин в 1918-м году* – это сцена, в которой писатель (Горький) подходит к библиотеке в кабинете вождя, и проводит некий осмотр, некую, соответственно рассказу самого Черкасова, эротизированную инспекцию книг Ленина: (Черкасов 1961, 89 и Черкасов 1953, 144): „... я задерживался у книжной полки и простым, привычным любовным движением опускал на полку руку, как бы ласково обнимая книги, стараясь, тем самым, вызвать в памяти зрителя огромную любовь к книгам, которую столь точно выразил сам писатель, сказав, что книги всегда казались ему чудом“.

Стасова в самом непосредственно письменном эпизоде фильмов о композиторах видим в *Мусоргском* за письменным столом, который обозначается как „огромный“ (ИССК 6, 309) причем герой „чуть виден за наваленными в беспорядке книгами, бумагами и рукописями“. Стасов, однако, ничего не пишет, даже не подчеркивается, что тексты его; он распределяет книги – что-то Корсакову для *Псковитянки*, стопка книг и огромная папка эстампов и цветных гравюр подготовлена для оперы *Борис Годунов* Мусоргского. Композитор, который собрал „до потолка разных книжиц“, не добившись желаемого результата, так как не смог в них разобраться и

⁷ Зубков цитирует (1964, 232) критику черкасовского Стасова в „Римском – Корсакове“ за „однообразие, одноплановость, плоскостность“.

⁸ В рассматриваемой иерархии следующей категорией после писателей и критика Стасова, который представлен в таком же „литературном“ ключе, выступают ученые. Те, однако, представляют собой категорию также престижную, но другого типа. Они сверхинженеры вселенной, но не демиурги. И.П. Павлов представлен, в конце концов, амбивалентно (сложное отношение к революции, рабочим) и с юмором, который невообразим в случае писателей. Ученые-инженеры в отличие от писателей пишут много. О профессоре Полежаеве – Депутате Балтики, прототипом которого послужил Тимирязев, пишет Зубков (1964, 89): Зритель видит его „всегда занятого рукописями или книгами“, что-то „торопливо записывающего на клочке бумаги. Полежаев пишет книгу о физиологии растений (Зубков 1964, 90). Вокруг письма развивается одна из самых драматических завязок действия – антагонист „Воробьев выкрал из университетской типографии рукопись Полежаева – итоговый труд всей его жизни – и приказал распылить набор.“ (Зубков 1964, 93)

определить аксиологические ориентиры, вскрикивает, отвешивает низкий земной поклон и обнимает Стасова со словами: „Да я счастливейший человек на земле!“ Стасов прощается с Мусоргским словами „Шагайте, Мусоргинин!“ Он – программист, который заправляет композитора идейно, властитель имени, дает ключики, называет людей их именами.

Черкасовских персонажей из области словесности, исходя из того, как они представлены в фильмах, трудно считать авторами в современном, „западном“ смысле этого слова, который конституировался в романтизме, философии просвещения и своими корнями уходит в эпоху ренессанса. Ключевыми чертами черкасовского автора не является индивидуальная креативность, субъективная персональность, исключительность производителя оригинального фиктивного мира.

Черкасовский автор, скорее распределитель норм, как Маяковский, соединивший, соответственно фильму *Они знали Маяковского*, поэзию революции и партийность с житейской речью, быт с пропагандой и строительством новых городов и нового мира.⁹

Писатель – это посредник, как Горький в *Ленине в 18-м году* или в *Академике Иване Павлове*, покровитель и медиатор всего культурного дискурса как Стасов в обеих картинах о выдающихся композиторах.

В истории культуры такой авторитетный создатель, медиатор и покровитель называется auctor. Это функция особенно актуальная в эпохе средневековья. Он представляет собой архаическую ипостась уникального творца нового времени, которая оказывается дремлющей и в более современных разновидностях авторской позиции, особенно тогда, когда литература берет на себя разного рода вне-эстетические, идеологические и др. задачи. Если советская эпоха выдвигает в области власти некоторые архаизированные приемы и механизмы, то, оказывается, сфера авторства вдохновляется древними рецептами европейского средневековья.

Определяющим признаком auctor-ства является сопричастность с авторитетом культурной нормы. Однако так как единственный оригинальный Креатор – Бог,¹⁰ или в извращенном тоталитарном контексте – вождь¹¹ и

⁹ Зубков 1964, 154: „Стихи трибуна революции зазвучали в исполнении актера как естественное продолжение его обычной, житейской речи“.

¹⁰ Pease противопоставляет два источника авторитета „искусственного“ производства нового: „divine revelation“ в случае auctora и „creation of alternative worlds“ у индивидуального автора (Pease 1995, 107).

¹¹ Опосредованная сопричастность auctora с демиургическим планом и олицетворяющим его существом реализуется в советском контексте как сакральный жанр „встречи с вождем“. Черкасов этот канон воплотил в фильмах *Ленин в 1918 г.* и *Академик Иван Павлов*, но так как его роль депутата дублировалась и в реальной биографии (Черкасов был депутатом Верховного совета), встречи с вождем имели место и в его „настоящей“ жизни. Первая из них произошла в 1940 г. на приеме в Кремле. Известна, однако, прежде всего вторая встреча – разговор со Сталиным, Ждановым и Молотовым, который Черкасов вместе с Эйзенштейном вели 23 февраля 1947 по поводу второй

партия, аuctor не сотворяет нормы, а реализует их, занимается их транспортом,¹² канонизирует их как посредник, медиатор, депутат (так Горький приходит к учёному-физиологу И.П. Павлову – по словам Зубкова – (1964, 113) – „в роли посланца Владимира Ильича“).

Радикальной формой транспозиционного ангажмента аuctора в контексте советского искусства является статус художника-агитатора: „Советский актер выступает как агитатор борьбы за мир, трибуны различных съездов и конференций [...]“ (Черкасов 1953, 310).

В первой половине 40 гг. воплощением функции обслуживания как особого типа художественного поведения были так называемые фронтовые театры, точнее „театральное обслуживание армии в период Великой Отечественной войны“ (Дмитриев 1960, 528), в котором Черкасов принимал активное участие, или, по словам Ю.А. Дмитриева (1960, 529): „проявлял огромную инициативу“. „Когда месяц спустя после начала войны был создан передвижной театр при Ленинградском Народном ополчении, Черкасов встал в его главе“ (Данилов 1960, 592).¹³

Художники в этой роли становились носителями, посредниками ценностей, которые облегчали удел солдат, причем при описании их активности характерным образом подчеркивались два аспекта. Во первых количественные данные¹⁴ – ценности искусства как бы заранее готовы, а „работники искусств“ (Дмитриев 1960, 528) обязаны лишь достаточно энергично их распространять, развозить. Во-вторых, важным аспектом культурного об-

серии фильма *Иван Грозный*. Весной 1951 г. Черкасов встретился в Праге с „вторичным вождем“ – представителем чехословацкого сталинизма Клементом Готвальдом. („Мне посчастливилось встретиться и беседовать с вождем чехословацкого народа Клементом Готвальдом, чей светлый образ навсегда сохранится в памяти народов Советского Союза“ – Черкасов 1953, 315.) Каноническому описанию возвышенной исключительности почти потустороннего события встречи с вождем посвящена заключительная глава книги Черкасова *Записки советского актера*, которая называется „Под руководством Коммунистической партии“ (Черкасов 1953, 375-390).

¹² В связи со своей послевоенной поездкой в Чехословакию Черкасов вполне обоснованно останавливается в своих записках/мемуарах на феномене доклада; докладывать, в его понимании, это специфическая разновидность деятельности художника: „[...] и впервые за рубежом я сделал свой доклад о работе советского актера в театре и в кино“ (Черкасов 1953, 310).

¹³ Инструментальный характер деятельности такого театра задуманного как средство и посредник, явны из описания историка (там же): „Театр был объявлен боевым подразделением Народного ополчения, и все актеры занимались боевой подготовкой. Репертуар театра составили специально написанные миниатюры, сатирические сцены, инсценированные политические памфлеты“.

¹⁴ Программная статья в газете *Правда* уже 2 июля 1941 называлась „450 концертов на сборных пунктах“ и сообщала о том, что в „бригадах“ приняли участие уже свыше 700 артистов. Такой же подход укрепили и историки фронтовых театров. Ср. Дмитриев 1960, 529: „В Ростовской области было создано 36 концертных бригад, включавших 992 участника и давших свыше 500 концертов. Только за первые 10 дней войны в Одессе было проведено свыше 250 концертов, в Орджоникидзе – 140, в Иркутске – 184 концерта и т. д.“

служивания частей Красной Армии является отказ от дистанцированной позиции художника в пользу символического растворения в коллективном теле военных отрядов, идентификация с соборным отечественным движением сопротивления.¹⁵

Медиатор, аuctor, Гермес, он разделяет и мир богов (потусторонних „сверх-авторов“ возвышенного и прекрасного) и мир земной жизни, судьбу жителей „нижнего мира“, которые нуждаются в участии и развлечениях: „23 июня 1941 г. на Пленуме ЦК РАБИС было принято специальное письмо к работникам искусств. В письме говорилось: „Где бы ни находились части нашей Красной Армии и Военно-морского флота, работники искусств разделят с бойцами фронтовую жизнь. Отныне наше искусство, как никогда, будет служить могучим и боевым средством победы коммунизма над фашизмом““ (Дмитриев 1960, 529-530).

Для аuctora определяющими являются не единичная особенность, а уважение и вера (respect and belief¹⁶ Pease 1995, 106), поэтому и Черкасов в своих текстах никогда не выступает как „star“, как индивид, управляющий своей художественной судьбой. Он депутат – партии, советского искусства, народа – или на самом приватном уровне – съемочной группы; образы писателей в его исполнении сконструированы по тому же принципу. Эти персонажи – всегда не протагонисты, а именно герои второй роли, линии, второго разряда. Но если в фильмах о Ленине, Римском-Корсакове, Мусоргском или Павлове вторичная позиция по отношению к протагонисту однозначна и обоснованна основной природой сюжета, то в фильме о Маяковском такая расстановка не столь естественна, тем более, что биографический образ поэта ассоциируется с нарцистически доминирующим поведением, со склонностью к деспотизму. Тем не менее, черкасовский Маяковский в фильме выступает лишь как исполнительный орган надындивидуальной аксиологии литературы, близкой цензуре (сцена в книжной лавке, где поэт определяет, что читать, покупать, выбросить, переставить и т.д.). Но даже такой подчеркнuto центральный герой выступает по сути дела не сам за себя, а как исполнитель чужого (хоть и досконально освоенного) порядка и космоса. Он – посланец, посредник сферы божественного: идеологии, советского строя (выступление о Западе, Америке, культовое значение стихотворения „Советский паспорт“ и др.). Акт идентификации, метка идентичности не реализуются на оси актер – персонаж, как у Станиславского, а на оси аuctor – соборная идеологема.

¹⁵ Ср. в этой связи свидетельство прямого участника своеобразных перформансов, цитируемое Шнейдерманом (Шнейдерман 1960, 667): „Термин ‚исполнение‘, пожалуй, слишком профессионален и не определяет того, что делал Черкасов“, – рассказывает очевидец. – „Это было обращение русского человека к своим собратьям!“.

¹⁶ Вера органически дополняется любовью к высшему творцу; Зубков (1964, 108) замечает „влюбленность“ Горького в *Ленине в 1918 г.* в „творческий гений Ильича“.

Этимологически обозначение *auctora* сводится к четырем источникам (Pease 1995, 106) латинский глагол *agere* (*ago*) означает действовать, представлять, передвигать, обращаться; в нашем контексте он связан с энергией, уходящей на саму постановку, на превращение актера в полусакральный образ.

Переход в каноническую, полубожественную сферу инобытия, в котором человек принимает на себя облик и ауру истинного авторитета, связан с немалыми затратами. Черкасов на многих местах своих *Записок советского актера*, также как и в их детском варианте названном „В театре и в кино“, который в Детгизе печатался в серии „В мире прекрасного“ (Черкасов 1961), подчеркивает усилия, уходящие на метаморфозу человека в титана. Художник по гриму становится полноценным автором картины, он сначала с большими усилиями находит лик героя и потом его ежедневно до начала съемок или перед спектаклем творит. При этом подчеркиваются адские условия таких творческих сеансов, актер на студии появляется в пять часов утра, также как и inferнальная продолжительность перерождения, на которое уходит с трех до пяти часов ежедневно. В „записках“ целая глава с пятью фотографиями посвящена гриму (для сравнения можно заметить, что роль Дон Кихота, которую НЧ сыграл в театре и в кино четыре раза, иллюстрируется тремя фотографиями, самая его, пожалуй, знаменитая роль Ивана Грозного четырьмя снимками, а о легендарной комедии *Весна* напоминает лишь одна фотография).

2) *Socire* (*soeo*¹⁷) значит связывать, соединять; подлинная роль *auctores* сводится к медиации. Они – мудрецы, воплощающие сумму человеческого знания (Curtius 1998, 387). *Auctor* – это интерпретатор с установкой на расшифровку основных вопросов. Он генеральный покровитель коммуникации. Pease описывает его деятельность с помощью двух семантически близких слов: *transpose* и *transference*. Оба они означают передвижение, перенос, креативность как связь. 3) *augere* (*augeo*) значит расти, размножать. *Auctor* – это фигура роста значения и ценности (Curtius 1998, 62). Кульминационной точкой такого процесса является канон, список, каталог, принадлежность к классике (которая первоначально воспринимается как образцовость не только духовная, но и в области имущества – классики соответственно Аулу Гелию богатые люди, платящие налоги.)

4) Греческое слово *authentim* переводят как авторитет. В *auctore* неразрывно сочетается культурное значение с политической властью: „The monarch was the perfect cultural form of the auctor“, пишет Pease (1995, 107). Политический аспект черкасовского *auctor*-ства несомненен не только в случае самого актера, избранного после роли депутата Балтики депутатом

17 У Peasea *auico*.

Верховного Совета Российской Федерации,¹⁸ но и в случае его героев-писателей, которые выступают носителями сакральной идеи революционной народности как Стасов, ближайшими сотрудниками самого Ленина как Горький или крупнейшими поэтами советского космоса как Маяковский.¹⁹

Если любой персонаж в художественном изображении сконструирован в результате редукции на ограниченное количество признаков и явлений, то в случае аuctora элиминируются все аспекты творчества, и, конечно же, биографии, за исключением тех, на которых основан престиж культурно-политической миссии аuctora. Так например Цицеро в средневековье воспеваеся как *nobilissimus auctor*, из его трудов однако признают лишь *Laelius* и *Caio maior* (Curtius 1998, 60). Поэтому авторы советского кино представляют и черкасовских литераторов как героев одного семантического жеста, одной позы.

Это, однако, не означает, что образ непишущих канонических литераторов выделяется сингулярностью, что их семантика однозначна. Совершенно наоборот. В соответствии с идеей аuctora черкасовские авторитетные авторы претендуют на универсальность; результатом работы над персонажем картины должен стать герой, соответствующий физически прототипу,²⁰ но одновременно и собирательный, соборный, обобщенный сверхгерой, тотальный гарант сверхличных идей. Кульминационная сцена *Мусоргского* (Зубков 1964, 239), суд против Стасова,²¹ на котором он превращается из обвиняемого в обвинителя, является, говоря словами Зубкова, „жесткой схваткой двух лагерей, двух культур“. Соборный народ репрезентирует Могучая кучка и Стасов ее народный креатор, медиатор, Аuctor; на другой стороне баррикады – авторский индивидуализм дворян-аристократов. „Лучшие черкасовские образы – поистине типические, отражающие коренные,

¹⁸ Зубков (1964, 13) о последствиях успеха фильма *Депутат Балтики*: „Выражением народного признания, любви и доверия явилось последующее избрание Черкасова депутатом Верховного Совета Российской Федерации“.

¹⁹ Актерский опыт Черкасова с персонажем харизматического монарха относится еще до исполнения роли Ивана Грозного в театре и в кино (Данилов 1960, 608) – к его роли царя Петра I. в постановке 1938 г. (подробнее см. об этом Данилов 1960, 198-199). Хотя роль считалась в целом неудачной, и Черкасова даже вскоре заменил другой актер, Я.О. Малютин, именно монархическое, государственное достоинство, предпочитающее интересы родины жизни собственного сына, которого Пётр требует казнить, оценивала критика высоко. („Наиболее сильными моментами спектакля казались те места, где Петром I развивались его государственные идеи – [...]“ там же).

²⁰ Скоро после выхода фильма *Ленин в 1918-м г.* Черкасов написал фразу, парадоксальную в связи с весьма условным, если не произвольным редукционизмом, сопровождающим разработку его героев-писателей: „Кинематограф требует полного сходства, иначе зритель не поверит.“ (Зубков 1964, 110-111). Понятна, однако, логика высказывания. Речь идет о сходстве лица, которое как раз делает возможными любые манипуляции с ним.

²¹ Зубков 1964, 240: „Стасов, словно пришедший сюда, в зал судебного заседания, из сказочного берендеева царства, из самой гущи народной“.

важнейшие черты облика современника, облика народа“ (Зубков 1964, 273).

Именно чтоб достигнуть обобщенного универсализма, изучал Черкасов, работая над ролью Полежаева в *Депутате Балтики*, „жизнь, труды и характерные особенности“ (Зубков 1964, 87) не только прямого прототипа – Тимирязева – но и Льва Толстого, Тургенева, Менделеева, Немировича-Данченко, И.П. Павлова, Дарвина, Римского-Корсакова и Станиславского“. „Остроту и твердость интонаций“ находит актер „в речах Кирова“, так как „призывный жест руки“ во фразе „Не сдавайте немцам красный Петроград“ (там же, 104) он заимствует у самого Владимира Ильича Ленина (там же, 88).

Уже упоминалась реабилитация аукторской модели как явление, связанное с тенденцией к архаическим моделям культурного поведения. Черкасов в своем актерском искусстве реабилитирует, реактуализирует еще и более недавнюю доминанту именно русской культуры, точнее русского театра. Перевоплощение, безусловно, является ключевым словом как его актерской саморефлексии, так и той рецепции, которой его творчество подвергалось и которая им, несомненно, одновременно и манипулировала. Юрий Зубков в монографии о Черкасове (Зубков 1964) проблему перевоплощения выдвинул даже в подзаголовок своей книги. Театральный и кинематографический модернизм в русском культурном контексте в 10 и, прежде всего в 20 гг., как известно, достаточно четко, программно отверг идеал перевоплощения, выдвинутый в конце XIX-го и в начале XX-го века Станиславским и его Московским художественным театром. Но в 30-е – 50-е годы, когда возникают черкасовские образы влиятельных писателей, искания, эксперименты и вообще эстетические ориентиры Мейерхольда и Эйзенштейна, самых ярких еретиков перевоплощения, подвергались пересмотру, если не запрещались или не служили поводом для жесткой криминализации, как это произошло в травле и последующей ликвидации Мейерхольда. Реставрация до-модернистской категории перевоплощения в функции художественной идеологемы несет, безусловно, черты архаизации и ретроградности, возвращения на уже пройденный этап, к проверенным ценностям, понятным „народу“.

Но с другой стороны и перевоплощение должно быть дифференцировано. В классической версии Станиславского оно направлено на идентификацию с единичной персонификацией, актеру предписывается оживить сингулярность фиктивной личности. В аукториальном перевоплощении „поверх“ персональной достоверности воплощения просвечивает еще и надъиндивидуальный, собирательный и соборный идеал. Уникальная личность или же уникальность письма растворяются в священном задании: быть посредником возвышенного, идейно-идеологического, в определенном смысле

сакрального (или псевдосакрального) послания. Индивидуальность писателей, их личностный динамизм, так же как и самая главная индивидуальность – их писаний, их письма, отсутствуют, убираются, устраняются в пользу самой харизмы писательской роли как таковой. Величие (см. 1-ую сноску) этих писателей/аукторов состоит в их роли канонических или канонизированных носителей некой крупномасштабной, деиндивидуализированной ответственности, по отношению к которой любой человек, независимо от меры его перевоплощения – а в случае Черкасова она была, безусловно, очень высокой – может выступать лишь в пассивной, хоть и так привилегированной роли гаранта, инструментального исполнителя, медиатора.

Л и т е р а т у р а

- Данилов, С.С. 1960. „Государственный Академический театр драмы имени А.С. Пушкина“, *Очерки истории русского советского драматического театра*. В трех томах. Под редакцией Н.Г. Зографа, Ю.С. Калашникова, С.С. Мокульского, Б.И. Ростичкого. Том II (1935-1945), Москва.
- Дмитриев, Ю.А. 1960. „Фронтовые театры“, *Очерки истории русского советского драматического театра*, В трех томах, Под редакцией Н.Г. Зографа, Ю.С. Калашникова, С.С. Мокульского, Б.И. Ростичкого. Том II (1935-1945) Москва.
- Зубков, Ю. 1964. *Творчество Н.К. Черкасова. Проблема перевоплощения в искусстве актера*, Москва.
- ИССК 2,6, 1951. *Избранные сценарии советского кино*. В шести томах. Редакция: В. Кожевников, Г. Мдивани, М. Смирнова, М. Чиаурели, А. Штейн, Москва.
- Фасмер, М. 1986. *Этимологический словарь русского языка*, Москва: Прогресс.
- Черкасов, Н.К. 1953. *Записки советского актера*. Редакция Евг. Кузнецова, Москва.
- Шнейдерман, И.И. 1960. „Ленинградские театры“, *Очерки истории русского советского драматического театра*, В трех томах, Под редакцией Н.Г. Зографа, Ю.С. Калашникова, С.С. Мокульского, Б.И. Ростичкого. Том II (1935-1945), Москва.
- Эйзенштейн, С.М. 1997. *Мемуары*, В двух томах, Москва.

Curtius, R.E. 1998. *Evropská literatura a latinský středověk* (ориг. назв. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 11. изд. Tübingen – Basel 1993), Praha 1998.

Pease, D.E. 1995. Lentricchia, Frank and McLaughlin, Thomas (ed.), *Critical Terms for Literary Study*, Second Edition, Chicago and London.

Anna Bohn

VON DER POESIE BEWEGTER BILDER. WALT WHITMAN UND DER SOWJETISCHE FILM¹

Wie Dichtung und Filmkunst eine Verbindung eingehen können, führte Dziga Vertov in seinen ‚poetischen Dokumentarfilmen‘ vor. Die freien Rhythmen Walt Whitmans waren es, die ihn bei der Schaffung des Filmpoems *Šestaja čast' mira* (*Ein Sechstel der Erde*, 1926) inspirierten. Die Zwischentitel des Vertovschen Stummfilms, ebenfalls in freien Rhythmen gehalten, treten in einen künstlerischen Dialog mit Whitmans Gedicht „Salut au Monde!“ aus der Sammlung „Leaves of Grass“. Während Whitman mittels des Prinzips der Reihung und appellativer Parallelismen allen Bewohnern der Erde seinen Gruß entbietet („And I salute all the inhabitants of the earth. / You whoever you are! / You daughter or son of England! / You of the mighty Slavic tribes and empires! you Russ in Russia!“)² – so übernimmt Vertov die poetischen Verfahren Whitmans wie Anapher und Reihung, um den Völkerschaften eines *Sechstels* der Erde – der UdSSR – seine Botschaft zu übermitteln: „Ihr, / die ihr Schafe badet in der Meeresbrandung / und ihr, die ihr Schafe badet im Bach. / Ihr / in den Auls Dagestans / Ihr / in der sibirischen Taiga / [...] IHR / ALLE / seid die Herren / der sowjetischen Erde / in Euren Händen liegt / der sechste / Teil / der Erde“.³ Die lyrische Form der Zwischentitel gibt auch den Rhythmus für die Montage der Filmbilder vor und verhilft einer neuen Gattung zum Durchbruch: dem poetischen Dokumentarfilm.⁴

¹ Der vorliegende Artikel stellt die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags dar, der im Rahmen der internationalen Konferenz „Literaturwissenschaft des XXI. Jahrhunderts“ vom 20.-24. April 1999 in München gehalten und in russischer Sprache unter dem Titel „Pesnja topora na piru palača. Dialog Sergeja Eizenštejna s Uoltom Uitmenom“, *Literaturovedenie XXI veka. Teksty i konteksty ruskoj literatury*, St. Petersburg 2001, veröffentlicht wurde.

² „Salut au Monde!“, Strophe 10, 11, Walt Whitman, *Leaves of Grass. A Textual Variorum of the Printed Poems. Volume 1, Poems, 1855-1856*. Ed. By Sculley Bradley, Harold W. Blodgett, Arthur Golden, William White, New York 1980, 172. (Im Folgenden zitiert als: Whitman 1980).

³ Zwischentitel aus dem Film *Šestaja cast' mira*. Aus dem Russischen von Reinhard Urbach. Textliste des Österreichischen Filmmuseums.

⁴ Neben der Poesie Walt Whitmans ist auch das dichterische Werk Vladimir Majakovskijs für die Entwicklung des ‚poetischen Dokumentarfilms‘ entscheidend. Zu Whitman und Vertov siehe: Ben Singer, „Connoisseurs of Chaos: Whitman, Vertov and the ‚Poetic Survey‘“, *Literature-Film-Quarterly*, 4, 1987, Vol. 15, Salisbury, 247-258. Zu Majakovskij und Vertov

Whitman wurde auch für einen anderen sowjetischen Regisseur zu einer Quelle der Inspiration: Sergej Ėjzenštejn. Dessen Rezeption von Whitmans Werk läßt sich genau nachvollziehen. In den Beständen der privaten Bibliothek Ėjzenštejns findet sich eine Edition der *Leaves of Grass*,⁵ die Ėjzenštejn laut Eintragung am 4. September 1930 in Hollywood erwarb und mit handschriftlichen Anmerkungen versah. Die Ausgabe ergänzte er bald darauf durch Sekundärliteratur, z.B. die Studie von Emory Holloway *Whitman. An Interpretation in Narrative*.⁶ Die Lektüre fand unmittelbaren Niederschlag in den Tagebüchern Ėjzenštejns aus dem Jahr 1931 – der Zeit seines Mexiko-Aufenthalts. In dieser Zeit befaßte sich der Regisseur mit der Frage des Ursprungs der Kunst in kulturellen Formen und analysierte in seinen Schriften unterschiedliche Erscheinungsformen von Ekstase, die er in seinen Schriften mit dem Kürzel „ex“ (für „Ex-stasis“) belegte. Ėjzenštejn, der in seiner Kunsttheorie den Begriff der ‚Ekstase‘ nicht wirkungsästhetisch, sondern als eine im Bau des Kunstwerks angelegte Struktur auffaßte, fand in Walt Whitmans Gedicht „Song of the Broad-Axe“ ein Beispiel für die Realisierung einer solchen ekstatischen Struktur im Kunstwerk und notierte in sein Tagebuch:

В вопрос анализа ‚ex‘ не забыть включить механический анализ созвучного Axe („Song of the Axe“ [sic]). N[ota]B[ene] примечательно, что темой выбран предмет созвучный моторному корню ЭКСтатики (ex) в Уитмэн, насквозь вибрирующему экстазом – такой даже выбор не случаен, хотя и несомненно не ‚нарочитый‘ – продуктивен, вероятно, моторикой движения топора на основе пионерского врубания в новые заимы – тем лучше – ибо обозначение Axe (нем. Akst) [...] блестящая застытость моторики процесса в звуке.⁷

Whitmans „Song of the Broad-Axe“ blieb, wie zu zeigen sein wird, nicht nur Hinblick auf die Semantik der Axt für Ėjzenštejns weiteres künstlerisches Schaffen aktuell, sondern auch für seine Theorie von Pathos und Ekstase in der Kunst.

siehe: Aleksandr Fevral'skij, „Dziga Vertov i Majakovskij“, *Iskusstvo kino*, 10 (Oktober 1973), 113-124; sowie Hermann Herlinghaus, „Wertow-Majakovskij-Futurismus“, *Filmwissenschaftliche Beiträge* 1973, 14. Jg., 154-171.

⁵ Bei der Ausgabe handelt es sich um die 1900 in Philadelphia erschienene Edition von David McKay, die erstmals versuchte, verschiedene Varianten der Gedichte miteinzubeziehen (Walt Whitman, *Leaves of Grass. Including a Fac-simile autobiography variorum readings of the poems and a department of gathered leaves*, Philadelphia 1900). Erst seit 1980 steht eine kritische Ausgabe zur Verfügung, die alle Textvarianten der *Leaves of Grass* einbezieht (Whitman 1980); sie wird im Folgenden für die Textanalyse herangezogen.

⁶ N.Y. / London 1926. Laut handschriftlichem Eintrag hatte Ėjzenštejn die Ausgabe am 28. Oktober 1930 in New York erworben.

⁷ Russisches Staatliches Archiv für Literatur und Kunst, Fond 1923, Findbuch 2, Aufbewahrungseinheit 1123. Im Folgenden werden Archivangaben in Abkürzung zitiert (RGALI 1923-2-1123).

Im Jahr 1935, als in der Sowjetunion eine Neuedition der russischen Übertragung der *Leaves of Grass – List'ja travy* von Kornej Čukovskij⁸ veröffentlicht wurde, beschäftigte das poetische Schaffen Whitmans den Regisseur im Zusammenhang mit der Arbeit am Film *Bežin lug* (*Die Bežin-Wiese*). Das Drehbuch zu dem Film über den Sowjethelden Pavlik Morozov, der seinen Vater als Kulaken und Feind der Sowjetmacht denunziert und daraufhin von diesem ermordet wird, verfaßte 1935 Aleksandr Ržeševskij,⁹ der Meister des „emotionalen Drehbuchs“.¹⁰ Ržeševskij stellte den Konflikt zweier Epochen – der der vergangenen alten und der zukünftigen neuen – als Konfrontation von Texten dar: des Turgenev'schen *Bežin lug*¹¹ (mit seiner naturmagischen Vorstellungswelt des Bauerntums) und des *Bežin lug* der 1930er Jahre der Sowjetunion – der Epoche der kollektivierten Landwirtschaft. Der Konflikt des Alten mit dem Neuen findet seine Personifizierung in der Konfrontation von Vater und Sohn. Der saturnische Vater, gleichsam eine mythische und der Vergangenheit angehörende Gestalt, droht dem Sohn – der als ‚Held der neuen Zeit‘ die Lichtgestalt

⁸ Das Buch findet sich in Eĵzenštejn's privater Bibliothek. Zu Kornej Čukovskij als Übersetzer der Werke Walt Whitmans ins Russische siehe: Gay Wilson Allen, „Kornej Chukovsky, Whitman's Russian Translator“, Geoffrey M. Sill, *Walt Whitman of Mickle Street*, Knoxville 1994, 276-282.

⁹ Aleksandr Ržeševskij's Drehbuch „Bežin lug“ wurde publiziert in: A.G. Ržeševskij, *Žizn'. Kino*, Moskva 1982, 215-298.

¹⁰ Eine Besonderheit des 'emotionalen Drehbuchs' war die Nähe zu lyrischen Formen. Die theoretische Fundierung dieser Form des Drehbuchs lieferte Sergej Eĵzenštejn in seinem Artikel „O forme scenariĭ“ (1929. In: *Izbrannye proizvedenija* [=IP] II, 297-299), in welchem er das Drehbuch als „Stenogramm eines emotionalen Ausbruchs“ („stenogramma emociional'nogo poryva“) bestimmte. Durch das Drehbuch soll laut Eĵzenštejn das Ziel dessen ausgedrückt werden, was der Zuschauer durchleben soll. Gleichzeitig diene das Drehbuch als Material dazu, den Regisseur emotional zu „ergreifen“ und ihn zu einer gleichermaßen expressiven visuellen Lösung zu stimulieren. Vsevolod Pudovkin schrieb 1929 über die von Ržeševskij geprägte Form des Drehbuchs, daß es ihn „beim Lesen wie ein echtes literarisches Kunstwerk“ erregt habe: „Ržeševskij schreibt nichts über Blickwinkel, nicht über Vorder- und Hintergrund oder über Totalen, nichts über die Länge der einzelnen Einstellungen, dafür aber empfindet man beim Lesen den Rhythmus des Filmablaufs. Die Form der Einstellungen, die Blickwinkel, Licht und Schatten, Charakter und Bewegung der Menschen – alles das ist ohne direkte Hinweise in seine Wortkompositionen eingeschlossen.“ (Vsevolod Pudovkin, „Die Arbeit des Literaten beim Film (Zum filmischen Szenarium Ržeševskij's)“, *Die Zeit in Großaufnahme. Erinnerungen / Aufsätze / Werkstattnotizen*, Berlin 1983, 218).

¹¹ Ržeševskij entlehnte Motive aus Ivan Turgenevs Novellen „Bežin lug“ und „Pevcy“ des Zyklus *Zapiski ohotnika*. Die Transformation des Turgenev'schen Textes in den Film wurde vor allem in den von dem Kameramann Eduard Tissé gedrehten Landschaftsaufnahmen realisiert, in denen die meisterlichen Naturbeschreibungen Turgenevs ein adäquates Pendant finden sollten. Eduard Tissé äußerte sich dazu wie folgt: „когда я получил первый вариант сценария, то почувствовал в нем Тургенева. Тургенев так описывает природу, что, помому, ни один писатель его в этом отношении не превзошел. В тургеневской природе, в особенности в „Записках охотника“ и других произведениях, вы не то что видите, а ощущаете каждый комок земли, аромат земли, утро, пение птиц и т.д. Под этим впечатлением тургеневских рассказов мне и хотелось создать такие пейзажи, где бы чувствовался Тургенев.“ („Soveščanie u t. Šumjackogo tvorčeskogo aktiva po voprosam zapreščeniya postanovki fil'ma „Bežin lug“ režissera Eĵzenštejna 19-21 marta 1937 goda“, *Živye golosa kino*, Moskva 1999, 77).

einer zukünftigen Ära verkörpert – die gewaltsame Zerstückelung und Einverleibung an: „Разрублю тебя на куски... Сложу в чугуна... Слышишь? Сварю... И съем...“ (Ržeševskij 1982, 225). Wenn auch die wie eine archaische Opferung inszenierte Ermordung des Sohnes durch den Vater im Film nicht mit der Axt, sondern mit einem Gewehr ausgeführt wird, so figuriert die Axt an anderer Stelle des Drehbuchs als Instrument der Machtausübung und steht im Kontext des Mythos vom Opfertod.¹²

Zeitgleich zur Arbeit am Film *Bežin lug* bringt“ Ėjzenštejn Whitmans „Song of the Broad-Axe“ in seinen Tagebuchaufzeichnungen vom 28. Oktober 1935 mit dem Prinzip der musikalischen Fuge Bachs in Zusammenhang. Ėjzenštejn erläutert seine Definition einer (filmischen!) Fuge wie folgt: „Man stellt eine These auf, die dann in vielen Varianten abgewandelt wird. Die These wird nicht ‚entwickelt‘, sondern man fühlt sich in alle möglichen affektvollen Schattierungen ein“.¹³ Charakteristisch für eine solche Fuge ist demnach die „Reihung der dargestellten Ereignisse“ bei einem „scheinbaren Auf-der-Stelle-Treten der Fabel“, sowie die Tatsache, daß „eine Kraft, eine These, eine Situation, [...] als Einheit von Gegensätzen auftritt und von der Vielfalt ihrer Wechselbestimmungen bestimmt ist“.¹⁴ Laut Ėjzenštejn ist dieser Verfahrensweise eine gesteigerte Pathetik eigen, da sie das Entwicklungsschema des Seienden und des Vergangenen reproduziere, das wie die Musik Bachs als etwas Über-der-Zeit-Stehendes empfunden werde. Whitmans „Song of the Broad-Axe“ sieht Ėjzenštejn als klarstes Beispiel einer solchen Fuge. In seinen Ausführungen zur (filmisch verstandenen) Fuge liefert Ėjzenštejn indirekt selbstironisch die Beschreibung der Methode, die sein eigenes Schaffen kennzeichnete: die der Dissoziation einer Idee in einen Strom der aus dieser Idee freigesetzten Bilder „obrazy“, die kaum mehr in das Korsett einer Fabel zu pressen sind.¹⁵ Bei Walt Whitman sah er „diese

¹² Nach Sichtung des abgedrehten Filmmaterials durch Boris Šumjackij wurden die Dreharbeiten 1936 abgebrochen; das Drehbuch mußte umgearbeitet werden. Die zweite Variante verfaßte Sergej Ėjzenštejn zusammen mit Isaak Babel' nach Motiven des Drehbuchs von Ržeševskij (S. Ėjzenštejn, „Bežin lug“, IP VI, 129-152). In der zweiten Fassung des Drehbuchs wurden die Texte Turgenevs entfernt.

¹³ S. Ėjzenštejn, Tagebucheintrag vom 28. Oktober 1935. Publiziert in: Akademie der Künste (Hrsg.), Eisenstein und Deutschland. Texte Dokumente Briefe. Konzeption und Zusammenstellung von Oksana Bulgakowa, Berlin 1998, 50.

¹⁴ Ebda.

¹⁵ Der Verfasser der ersten Monographie zu Ėjzenštejn, Ivan Aksenov (1884-1935), erläuterte diese Methode ironisch und schrieb zu dem Vorschlag eines Gönners, den zügellosen schöpferischen Strom Ėjzenštejns dadurch zu bändigen, daß man ihn einen einfachen Film über das Offenheizen drehen lasse: „Он не знал, что [Эйзенштейн] приведет на экран печи всех времен и народов. Что гроты Альтамыры будут вынуждены раскрыть тайны кухни троплодитов, что индейцы рассядутся перед костром вигвама, жрецы Деметры склонятся перед алтарем своей богини, а их собратья из храма Гестии станут добывать огонь путем конического зеркала, испанская инквизиция зажжет свои костры, будет в срубе гореть протопоп Аввакум, домыны Магнитогорска вступят в перелкичку с Кузбассом, бессемеровы реторты выбросят сноп пылающего глаза, и языки огня будут долго литься в рамке кадра танец мифических саламандр. Что касается до вопроса, как

Gesetzmäßigkeit der inneren Form bei einem gegenständlichen Sujet“ angewendet. Was die von Ėjzenštejn erkannte „gesteigerte Pathetik“ dieser Verfahrensweise anbelangte, so hatte bereits Vertov in *Šestaja časť mira* von Whitman Verfahren wie Anapher und Parallelismus als Stilmittel des rhetorischen Pathos entlehnt, um das Dokumentarische zu erhöhen und eine filmische Hymne an die Sowjetunion zu schaffen. In wieweit Ėjzenštejn das Ziel verfolgte, seine Konzeption von Pathos und Ekstase im Film *Bežin lug* zu realisieren, läßt sich nur hypothetisch rekonstruieren, da der Film verboten und das Filmmaterial vernichtet wurde.¹⁶ Das Verbot des Films bedeutete auch das Aus für die literarische Form des „emotionalen Drehbuchs“¹⁷ – laut der Resolution des Politbüros zum Film *Bežin lug* vom 5. März 1937 sollte fortan kein Film mehr in Produktion gehen können, ohne daß nicht vorher das „genaue Drehbuch und die Dialoge“¹⁸ die Zensur passiert hätten. Des weiteren wurde die Klausel eingeführt, daß die Inszenierung eines Films in Zukunft in genauer Übereinstimmung mit dem von der Zensur bestätigten Drehbuch und den darin enthaltenen Dialogen zu erfolgen habe. In der Folge wurde die Kontrolle über die Gattung Drehbuch als einem der wichtigsten Instrumente staatlicher Kontrolle über die Filmproduktion noch verstärkt.

In den vierziger Jahren nahm Ėjzenštejn mit dem Film *Ivan Groznyj* den künstlerischen Dialog mit der Dichtung Walt Whitmans wieder auf. Als Bedingung für die Übernahme des offiziellen Auftrags, einen Film über Ivan Groznyj zu drehen, hatte sich Ėjzenštejn auserbeten, das Drehbuch zu dem als Trilogie konzipierten Film alleine verfassen zu dürfen.¹⁹ In das Drehbuch zum zweiten

топить печку, он разорвется на мелкие оговорки к изложенной вкратце сумятице и исчезнет в ней, как морская галка в волне, поднятой бурей.“ (I.A. Aksenov, *Sergej Ėjzenštejn. portret chudožnika*, Moskva 1991).

¹⁶ Neben den beiden Varianten des Drehbuchs sind lediglich einzelne Einstellungen des Films erhalten geblieben. Auf Grundlage dieser Fragmente stellte Naum Klejman einen Photo-Film des Materials her. Paradoxerweise müssen neben den (oftmals unverlässlichen) Erinnerungen von Zeitgenossen vor allem die Zensurdokumente und Äußerungen der Gegner des Films herangezogen werden, um Aufschluß über die Konzeption des Films und konkrete Gestaltung einzelner Sequenzen zu gewinnen (*Ošibki Bežina luga*, Moskva 1937; „Soveščanie u t. Sumjackogo tvorčeskogo aktiva po voprosam zapreščeniya postanovki filma ‚Bežin lug‘ režissera Ėjzenštejna 19–21 marta 1937 goda“, *Živye golosa kino. Govorjat vydajuščiesja mastera otečestvennogo kinoiskusstva (30-e-40-e gody). Iz neopublikovannogo*, Moskva 1999, 32–84).

¹⁷ So schrieb der Kritiker N. Otten in dem Artikel „Snova ob emocional'nom scenarii“: „Решение о запрещении фильма ‚Бежин луг‘ очень значительно для кинематографии. Оно мобилизует на ликвидацию остатков ‚теории‘ и практики ‚эмоционального‘ сценария“ (*Iskusstvo kino*, 1937, Nr. 5, 35).

¹⁸ Leonid Maksimenkov, *Sumbur vmesto muzyki*, Moskva 1997, 241.

¹⁹ Die 1944 publizierte zensierte Fassung des Drehbuchs war nicht mit Ėjzenštejns ursprünglicher Fassung identisch und wurde zudem ohne den von Ėjzenštejn vorgesehenen historischen Kommentar veröffentlicht. Durch das Verbot des zweiten Teils von *Ivan Groznyj* und den Abbruch der Dreharbeiten zum dritten Teil kommt dem Drehbuch auch deshalb Bedeutung zu, weil der Text zusammen mit den Zeichnungen und Skizzen Ėjzenštejns erlaubt, das Kunstwerk als trilogische Komposition in seiner Gesamtheit zu analysieren.

Teil des Films fügte Ėjzenštejn einen Liedtext ein, der aufgrund seiner komplexen Semantik als Hommage an Walt Whitman und insbesondere an dessen Gedicht „Song of the Broad-Axe“ gelten kann – der ‚Gesang von der Axt‘, gesungen von dem Opričnik Fedor Basmanov, dem Liebhaber des Zaren Ivan. Ėjzenštejns ‚Gesang von der Axt‘ ist in die Szene des orgiastischen Mahls der Opričniki eingebettet, das den Auftakt zur Krönung des Narrenkönigs Vladimir und seiner anschließenden Ermordung in der Kathedrale bildet. Der Ruf der Opričniki, „Gojda; Gojda“ der im Refrain des „Gesangs von den Äxten“ wiederkehrt, bildet den akustischen Rahmen und das durchgehende Thema für den ekstatischen Tanz der Opričniki, in deren Mittelpunkt die Travestie Fedor Basmanovs und das Verhör Vladimir Starickijs durch Ivan stehen. Den ‚Gojda‘-Ruf der Opričniki entlehnte Ėjzenštejn einer historischen Quelle – dem Bericht des deutschen Opričniks Albert Schlichting: „Приносят головы обоих со словами: Великий Князь, исполнено, как ты приказал! Тот, ликуя, восклицает: ‚Гойда! Гойда!‘ и остальная толпа палачей вторит его возгласу“.²⁰ Parallel zu Gesang und Tanz der Opričniki montierte Ėjzenštejn in die Szene das Verhör, welchem Ivan den betrunkenen Vladimir Starickij unterzieht. Der Liedtext tritt daher in einen Dialog mit den Handlungssträngen, mit denen die Szene verknüpft ist. Im Verlauf des Verhörs verrät der betrunkene Vladimir Starickij das Mordkomplott gegen den Zaren und wird daraufhin selbst zum Opfer dieses Mordkomplotts. Mit dem Ruf der Opričniki: „Gojda, Gojda!“, wird der „Gesang von der Axt“ eingeleitet: „Гости въехали к боярам во дворы, / Загуляли по боярам топоры...“ In den drei zweizeiligen Liedstrophen besingt der Opričnik Fedor Basmanov das Treiben der Opričniki, die auf Befehl Ivans des Schrecklichen die Höfe der Bojaren besuchen, die Bewohner ermorden, den Besitz plündern und in Brand stecken. Den Strophen folgt jeweils der Refrain:

Дико пляшут опричники:

„Гойда, гойда!
Говори, говори!
Говори, приговаривай,
Говори, приговаривай!“

Федор:

„Топорами приколавивай!“

Свист пронзительный.

Опричники:

„Ой, жги, жги, жги, жги!“ (IP VI, 347-248)

Durch die Wortwiederholungen, die stark rhythmisierte stakkatoartige Abfolge der Silben und die Imperativformen der Verben wird eine Atmosphäre von Jagd

²⁰ Aus dem historischen Kommentar zum Drehbuch, *Kinovedčeskie Zapiski*, 38, 221.

und Verfolgung evoziert. Auf der phonetischen Ebene werden durch die Wiederkehr gleichlautender Silben und den Parallelismus der Vokalabfolge Worte unterschiedlicher semantischer Herkunft verbunden (z.B. „prigovarivaj-prikolačivaj“). Vladimir wird in dem Gesang zum Gejagten; aufgepeitscht von den „Gojda, gojda“ Jagdrufen ist das drängende „govori, prigovarivaj“ auf das parallel zum Gesang stattfindende Verhör zu beziehen: Vladimir soll reden, Ivan das Todesurteil aussprechen. Auf einer anderen Ebene tritt dieser Text als Anspielung auf die Verhörpraxis der Stalinschen Schergen in einen Dialog mit dem zeitgenössischen Zuschauer.²¹ Der Parallelismus der Zeilen: „govori prigovarivaj“ („Rede! Verurteile!“) und „toporami prikolačivaj“ („Nagele ihn mit den Äxten an!“) verweist auf das Märtyrermotiv und damit auf einen der prominentesten Prätexte dieses Motivs: Die Verurteilung Christi durch die Juden und den Opfertod am Kreuze. Ėjzenštejn entwickelte das Sujet des Opfertods bei der Arbeit am Film *Que viva México!* unter Rückgriff auf ethnographisches Faktenmaterial aus James George Frazers *The Golden Bough*. Dieser stellte in seiner materialreichen Studie zum Gottkönigtum (divine kingship) eine Verbindung zwischen dem Brauch der „Opferung des Narrenkönigs“ und der Kreuzigung Christi her. Bei Ėjzenštejn erhält die Szene der Krönung und Ermordung des Narrenkönigs Vladimir durch die Parallele mit dem Kreuzestod Christi eine tragische Dimension, die über die historische Epoche Ivans des Schrecklichen hinausweist, da sie vom Einzelfall der Opferung eines Menschen zur Verallgemeinerung schreitet – zum zeitlosen Mythos des Menschenopfers im kultisch-religiösen Sinn. Auch Walt Whitmans „Song of the Broad-Axe“ thematisiert das Thema von Märtyrer und Opfer und verbindet es mit der Figur des europäischen Henkers, der mit der Axt schlachtet:

I see the European headsman,
He stands mask'd, clothed in red, with huge legs and strong naked arms,
And leans on a ponderous axe.

(Whom have you slaughter'd lately European headsman?
Whose is that blood upon you so wet and sticky?)

I see the clear sunsets of the martyrs (Whitman 1980, 184)

Allerdings stellt Whitman dem Henker mit blutigem Beil seine Vision einer Welt gegenüber, in der das Blut vollständig von der Axt abgewaschen ist, keine Köpfe mehr rollen, der Henker nutzlos wird und die Axt zu einem gewaltigen und freundlichen Emblem der Macht eines freien Amerika wird:

²¹ So z.B. berichtet M. Romm über die Vorführung des Films im künstlerischen Rat: „Мы посмотрели и ощутили ту тревогу и то же смутное чувство слишком страшных намеков“ (M. Romm, *Besedy o kino*, Moskva 1964, 91).

I see the blood wash'd entirely away from the axe,
Both blade and helve are clean,
They spirt no more the blood of European nobles, they clasp no more the
necks of queens.

I see the headsman withdraw and become useless,
I see the scaffold untrdden and mouldy, I see no longer any axe upon
it,

I see the mighty and friendly emblem of the power of my own race, the
newest, largest race. (Whitman 1980, 185)

Während die Axt in Whitmans Gedicht anthropomorphe Züge trägt: „weapon shapely, naked, wan, / Head from the mother's bowels drawn, / Wooded flesh and metal bone“ (Z. 1-3), personifiziert Eĵzenštejn die Henkersbeile in seinem „Gesang von den Äxten“: „Заруляли по боярам топоры...“ Die Äxte feiern ein Fest der Gewalt unter den Bojaren und stehen als Werkzeuge des Terrors Ivans des Schrecklichen für die Gewalt der Opričniki. Die Axt wird im Text des Drehbuchs zum Henkersbeil und somit zum Instrument der Kastration des Bojarengeschlechts durch Ivan. Im Gespräch des Opričnik Aleksej Basmanov (Fedors Vater) mit dem Zaren während des Mahls wird die Kastration des Bojarengeschlechts mit der Metapher der Rodung des (genealogischen) Baumes belegt:

А не ты ли сам учи дубы-роды корчевать? / Возражает царь: / „Царский род – родам род. / И подобен не дубу земному, / но дереву тамаринду небесному.“ / А Басманов все не понимает: / „А не мы ли новый лес, вокруг тебя вырастающий?“ / Продолжает Царь: / „Не затем дубы крушу, чтоб осиннику убогому / место расчищать“ (IP VI, 346)

Der absolute Machtsanspruch des Zaren, der um seinen Stammbaum herum alle Bäume gerodet sehen möchte, wird mit dem Ausdruck „mesto rasčiščat“ verdeutlicht. Durch das Verb und die zugrundeliegende Wurzel „čistit“ (säubern) ist auf einer zweiten Ebene in dem Dialog gleichzeitig die Anspielung auf den Terror Stalins und die von ihm befohlenen Säuberungen („čistki“) präsent.

Das Bild der an die Wurzel der Bäume angelegten Axt ist jedoch nicht nur auf die Kastration des Bojarengeschlechts und das Brandschatzen ihrer Besitztümer durch die Opričniki zu beziehen, das im Refrain („ой, жги, жги, жги, жги“) und in der 3. Strophe besungen wird: „А как гости с похмелья домой пошли, / Они терем за собой зажгли“. Die an die Wurzel der Bäume angelegte Axt verweist auf die warnende Verkündigung Johannes des Täufers „Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь“ (Evangelium nach Matthäus 3,10). Zwar gibt Eĵzenštejn der zeitgenössischen Bezeichnung „topor“ den Vorzug vor dem Wort

„sekira“, welches eine altertümliche Waffe in Art einer Axt bezeichnet, spielt aber dennoch auf den biblischen Text an: Die an die Wurzel der Bäume angelegte Axt ist allegorische Mahnung an das kommende Gottesgericht.

Wie bereits die oben zitierte Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1931 belegt, galt Ėjzenštejns besonderes Interesse den Lautstrukturen und vor allem der „Motorik des Prozesses im Laut“ in Whitmans Gedicht „Song of the Broad-Axe“. Die eingehendere Analyse des Liedtextes in *Ivan Groznyj* zeigt, daß auch die Lautstruktur des ‚Gesangs von der Axt‘ sorgfältig komponiert ist. Dem Lied liegt die Lautstruktur der Axt – „to-por“ – zugrunde, die durch die Dominanz von Silben mit dem Vokal o und dessen Reduktionsstufen gekennzeichnet ist. Außerdem wird im Text des Liedes der Wechsel der Liquida R und L betont, z.B. „prigovaRivaj, topoRami prikoLačivaj“. Die Akzentuierung der Liquida, wie sie in der zweiten Strophe „Raskololilsja vorota popolam“ zum Ausdruck kommt, verweist auf Ėjzenštejns Lektüre von Velimir Chlebnikovs „Zangezi“ (1922). Bei der Lektüre dieses Werks hatte er Chlebnikovs Verfahren der Vertauschung der Liquida L und R besonderes Interesse zugewandt und darin die lautliche Undifferenziertheit der Liquida in archaischen Sprachformen entdeckt.

In den Worten Ivans „Царский род – родам род. / И подобен не дубу земному, / но дереву тамаринду небесному“ offenbart sich ein biblischer Subtext: der Traum Nebukadnezars von dem mächtigen Baum, dessen Höhe bis an den Himmel reichte (Buch Daniel 4,8), und der gefällt werden soll (ebda. 4,10). Die Parallelen des Herrschers Ivan Groznyj zum heidnischen Zaren Nebukadnezar werden auch an anderen Stellen des Drehbuchs explizit gemacht, wie z.B. in der Szene des Mysterienspiels der drei Jünglinge im Feuerofen, die Ėjzenštejn in das Drehbuch aufnimmt. Die eschatologischen Subtexte sind Bestandteil einer durchgehenden apokalyptischen Motivik, die die Tiefenstruktur des Ėjzenštejnschen Drehbuchtextes konstituiert. Durch die Anspielung auf den Traum Nebukadnezars wird im Text implizit Kritik an der Gewaltherrschaft des Zaren und der Hybris des weltlichen Herrschers geübt, der in der Bibel von Daniel gemahnt wird: „искупи грехи твои правдою и беззакония твои милосердием к бедным“. In dieser Lesart kann der Text wiederum als Dialog des Künstlers mit dem Machthaber Stalin verstanden werden.

Die Zerstörung durch die Axt „раскололися ворота пополам“ und anschließende Brandschatzung („они терем за собой зажгли“) ist als Verweis auf Psalm 73 zu lesen, in dem die Klage über das Zerstörungswerk und die Hybris der Feinde Gottes ertönt: „Рыкают враги Твоя среди собраний Твоих; поставили знаки свои вместо знаменій наших. / Показывали себя подобными поднимающему вверх секиру на сплетшиеся ветви дерева. / И ныне все резьбы в нем в один раз разрушили секирами и бердышами; / Предали огню святилище Твое; совсем осквернили жилище именованнi Твоего“ (Psalm 73, 4-7). Die Wurzel „raskol“ in Verbindung mit der Axt verweist gleichzeitig auf den

berühmten Mord Raskol'nikovs. Im Jahr 1934 hatte Ėjzenštejn mit seinen Studenten sorgfältig die Mise-en-scène dieses berühmten Mordes mit dem Beil ausgearbeitet.²²

Das ekstatische Crescendo des „Gesangs von den Äxten“ in *Ivan Groznyj*, sowohl innerhalb des Refrains, als auch in der Abfolge der Strophen („лучше прежнего крики ‚Гойда! Гойда!‘“) findet eine Parallele in der ansteigenden Dynamik der Schlußsequenz von Whitmans „Song of the Broad-Axe“. Das Bild der Axt ist als Machtemblem bei Ėjzenštejn von suggestiver Kraft und keineswegs frei von Ambivalenz. Die phallische Symbolik der Axt korrespondiert im Rahmen der homoerotischen kollektiven Massenekstase der Opričniki mit den ekstatischen Hymnen des „Song of the Broad-Axe“, in welchem die „Gestalten aller, die Beile führen“ besungen werden („The shapes arise! Shapes of the using of axes anyhow, and the users and all that neighbors them“; Whitman 1980, 186) darunter die „Gestalten der ungebändigten Brut junger Männer“ („Shapes of the untamed breed of young men“; Whitman 1980:189). Die letztgenannte Zeile Whitmans, die nicht in die Endredaktion des „Gesangs von der Axt“ aufgenommen wurde, hob Ėjzenštejn in seinem Exemplar der *Leaves of Grass* hervor.

Bei Whitman fungiert die Axt als Emblem, das sich aus dem Prinzip der Reihung mannigfaltigster Funktionsformen herausbildet. Für dieses Verfahren fand Ėjzenštejn die Formel der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“, die als Konstruktionsprinzip in der Kunst die mannigfaltigsten und zuweilen ambivalenten und sehr heterogenen Erscheinungen in sich vereinigt. Das Prinzip der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ reflektierte Ėjzenštejn in seinen in den 1940er Jahren entstandenen Schriften zum Pathos in der Kunst: „Действительно, пафосные построения типа ‚Песни о топоре‘ Уитмена в структуре своей воспроизводят собой одну из самых острых фаз экстаического переживания. / Это – мгновение, [в котором переживается] ощущение единства в многообразии: единой обобщающей закономерности сквозь все многообразие единичных случайных (казалось бы) явлений природы, действительности, истории, науки“ (Ėjzenštejn IP III: 119). Die „eine verallgemeinernde Gesetzmäßigkeit durch all die Vielfalt der Einzelerscheinungen hindurch“ sieht Ėjzenštejn im Bild (образ) der Axt in „Song of the Broad-Axe“ verwirklicht. In seinen kunsttheoretischen Schriften der 1930er und 1940er Jahre entwickelte Ėjzenštejn für das Verfahren der Verdichtung unterschiedlicher Bildtexte den Begriff des „obobščennyj obraz“, des verallgemeinerten Bildes, und stellte den Bildbegriff („obraz“, auch verstanden als Sinnbild, Symbol) der konkreten Darstellung

²² Vgl. V. Nižnyj, *Na urokach režissury S. Ėjzenštejna*, Moskva 1958. Auf zahlreiche Reminiszenzen an das Schaffen Dostoevskijs im Film *Ivan Groznyj* wies Rita Klejman hin (R. Klejman, „Tol'ko skvoz' Ivana u menja interes k nemu'. Ėjzenštejn i Dostoevskij“, *Kinovedčeskie zapiski*, 38, 1998, 314-327).

(„častnoe izobraženie“) gegenüber.²³ Als Beispiel für einen durch Verallgemeinerung („obobščenie“) gekennzeichneten künstlerischen „obraz“ nennt Ėjzenštejn die „Axt“ in Walt Whitmans Gedicht „Song of the Broad-Axe“ (IP II (1964): 423) und führt vor, wie Whitman das Amerika der Pioniere im Emblem der Axt besingt, indem er von der begrenzten *Darstellung* („izobraženie“) der gegenständlichen Axt („predmetnyj topor“) zu einer höheren Qualität der Axt als *verallgemeinertem obraz* gelangt. In der Komposition des Gedichts sieht Ėjzenštejn das Montage-Prinzip wirksam, das den Begriff (Axt) in mannigfaltige „Montage-Fragmente“, in eine Reihung unterschiedlicher Funktionen, die eine Axt erfüllen kann, zerlegt und durch das Prinzip der Reihung im inneren Denkprozeß des Wahrnehmenden einen qualitativen Sprung auf die Ebene des verallgemeinerten Bildes bzw. die Ebene des abstrakten Begriffs – des Amerika der Pioniere – bewirkt.

Ėjzenštejns Streben nach Einheit und dem Verallgemeinernden in der Kunst findet in Walt Whitmans Kunstauffassung eine Entsprechung, denn auch Whitman besingt die kosmische Einheit im Gedicht „Song of Myself“: „It is not chaos or death – it is form, union, plan – it is eternal life – it is happiness.“ Das Prinzip der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“, das das Schaffen des genialen Künstlers auszeichnet, findet seinen unmittelbarsten Ausdruck im Charakter des Kunstwerks als Selbstportrait, das durch ein ekstatisches Erleben geprägt ist. So schreibt Whitman in „Song of Myself“:

And these tend inward to me, and I tend outward to them,
 And such as it is to be of these more or less I am,
 And of these one and all I weave the song of myself. (Whitman 1980, 20)

Als Künstler verkörpert Whitman das Prinzip ekstatischer Dialektik, das für Ėjzenštejn mit der Bisexualität verbunden ist; so schreibt er in seinem mexikanischen Tagebuch: „Уитмэн наиболее чистый пример изучения всяких явлений экстаза. [ической] диалектики. Он целиком укладывается в предположение, что физическое предрасположение к диалектике (особенно эмоционально переживаемой экстази) – связано с бисексуальностью в той или иной степени. Maternal as well as Paternal, a child... (NB эта триада согласно Ellis – by the way – характеристика гениальности) [...] Формула „мать, отец и дитя“ – такова же, как trinité и вероятно подобная же примитивно язычная формулировка диалектической природы. [...] Бисексуальность, как физиологическая предпосылка должна быть у creative dialectics“. In dem Tagebuchauszug nimmt Ėjzenštejn auf das Gedicht „Song of Myself“ bezug, wo Whitman schreibt:

²³ Z.B. in seiner Untersuchung „Montaž (1937)“ (Ėjzenštejn IP II [1964], 422).

I am of old and of young, of the foolish as much as the wise,
 Regardless of others, ever regardful of others,
 Maternal as well as paternal, a child as well as a man. (Whitman 1980, 20)

Ėjzenštejn sieht den künstlerischen Schöpfungsprozeß in Analogie zum biologischen Schöpfungsprozess als kreative Dialektik, seiner Meinung nach entspricht die Persönlichkeitsstruktur des genialen Künstlers dieser triadischen Formel. Als Bestätigung der These von der im Künstler sich vereinigenden männlichen und weiblichen Anlage führt Ėjzenštejn die Ergebnisse der zeitgenössischen Sexualwissenschaften an, die die bisexuelle Veranlagung als Charakteristik der Genialität untersuchten. Sein Verweis auf den Sexualwissenschaftler Havelock Ellis bezieht sich auf dessen Ausführungen zu Leonardo da Vinci: „Jeder geniale Mensch ist in einem gewissen Grad Mann, Frau und Kind zugleich.“²⁴ Das Prinzip des „männlichen und weiblichen Anfangs“ („muškoe i ženskoe načalo“), das Ėjzenštejn in dem Künstler Whitman verkörpert sieht, ist unter der Bezeichnung „Ying und Yang“ auch Thema der Schriften Ėjzenštejns zur Methode der Kunst. Allerdings findet die Konzeption in seinem künstlerischen Schaffen ihren expressivsten Ausdruck in der Travestie Fedors als Zweigeschlechterwesen und dem ekstatischen Tanz der Opričniki. Wenn Fedor als Verkörperung des männlichen und weiblichen Anfangs den Gesang von der Axt singt, ist dies auch als eine ganz persönliche Hommage Sergej Ėjzenštejns an den Dichter Walt Whitman zu verstehen. Auch in der Funktion des Kunstwerks als Selbstportrait tritt Ėjzenštejn in einen Dialog mit dem Dichter, indem er dem lyrischen Selbstportrait Whitmans „Song of Myself“ sein eigenes Selbstportrait in der Kunst gegenüberstellt: den Film *Ivan Groznyj*.

²⁴ In dem Buch „Der Tanz des Lebens“ führt Ellis weiter aus: „Lionardo war alles dreies in höchstem Grad, und doch ohne sichtbaren Konflikt. Der kindliche Zug ist unbestreitbar, und ganz abgesehen von der Frage seiner sexuellen Veranlagung war Lionardo ein Kind in der Freude am Erfinden phantastischer Spielzeuge und am Ersinnen verblüffender Tricks. Seine mehr als feminine Zartheit liegt ebenso auf der Hand in seinen Bildern wie in seinem Leben. [...] Doch war er zugleich ausgesprochen männlich, absolut frei von Schwäche oder Weichlichkeit“ (E. Havelock, *Der Tanz des Lebens*, Leipzig 1928, 102-103).

Oksana Bulgakova

DIE SCHÖNE UND DIE MACHT

Ende der 20er Jahre beginnt Jurij Oleša an einem Stück zu arbeiten, das er zunächst *Beichte (Ispoved'')* nennt. Ihn interessiert die Anthropologie des sich formierenden neuen Menschen in Konfrontation mit den existierenden Typen und Umständen. Eine Heldin ist eine junge Schauspielerin, die davon träumt, in den Westen zu fliehen, denn nur dort kann sie ein „Star“ werden. Eines Abends nach der Vorstellung bekommt sie einen Brief von einem unbekanntem Zuschauer, der sie der „verfeinerten Sabotage – der Unterdrückung der Psyche eines Proletariers“ beschuldigt, weil sie ihn mit „Sehnsucht nach Unverständlichem“ vergiftet. Diese Sehnsucht könnte als Empfinden des Schönen verstanden werden. Die Schauspielerin macht sich auf den Weg ins Arbeiterwohnheim, um dort den Autor des Zettels zu finden und wird Zeugin des folgenden Gespräches:

Ибрагимов. Я бы просто запретил видеть сны. В переходную эпоху, когда нужно охранять формирующуюся психику нового человека, следует наказывать сновидцев. [...] Есть обстоятельства, которые разрушают психику: сновидения... отражения в зеркале. Нужно запретить отражаться в зеркалах. Это очень опасная вещь для неорганизованной психики – отражение в зеркале...¹

Das Motiv der Kontrolle über Träume tauchte bei Oleša bereits in „Neid“ auf, Ivan Kavaleroŭ hatte da ein Gerät in Gestalt eines Lampenschirms mit Glöckchen erfunden, das Träume auf Bestellung hervorrufen konnte.² Die sowjetische Gesellschaft hatte inzwischen ein viel moderneres Mittel, um solche Kontrolle auszuüben und Sehnsucht nach Unverständlichem zu regulieren – das Kino, das in den 30er Jahren auch versuchte, neue anthropologische Typen zu visualisieren, wobei ganz traditionell das Schöne an das Bild der Frau gekoppelt wurde. Sowjetische Schauspielerinnen boten diesem neuen Typ der „sozialistischen

¹ Zitiert nach Violetta Gudkova, „Mečta o golose“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 38, 1999, 143-165, hier 147-148.

² Ivan Kavaleroŭ „двенадцатилетним мальчиком продемонстрировал в кругу семьи [...] странного вида прибор, нечто вроде абажура с бахромой из бубенчиков, и уверял, что при помощи своего прибора может вызвать у любого – по заказу – любой сон“ - Zitiert nach: Jurij Oleša, *Zavist'*, Moskau-Leningrad 1929, 72.

Schönheit“, dem sozialistischen „Objekt der Begierde“, reale Verkörperungen. Ihnen wurde somit die Möglichkeit eingeräumt, in ihrer Heimat Stars zu werden.³ Diese Stars hatten nicht viel gemeinsam mit den Kunstgeschöpfen aus Hollywood, wenn auch die 30er Jahre als die Zeit der Stars angesehen werden kann, allerdings besonderer Art – vom Markt abgekoppelt und vom Staat oktroyiert, ein vorgeschriebener „fremder“ Traum.

Die gravierenden Änderungen in der sowjetischen Gesellschaft beim Übergang zu den 30er Jahren, die entsprechend die Rolle der Frau, den Begriff des Schönen, den Diskurs um den sexuellen Körper und die Funktionen des Films beeinflussten, prägten das Image der nationalen Stars. Die Widersprüchlichkeit kann in dieser Konstruktion auf mehreren Ebenen beobachtet werden. Stalins Politik forcierte den Einbruch der Moderne in Rußland, doch ihre Assimilation verlief sehr ambivalent. Einerseits wurde das Tempo der Modernisierung hochgeschraubt – in unglaublichen, fast märchenhaften Industrialisierungsplänen; andererseits war sie in patriarchalische Formen gezwungen. Die Frau wurde auf diesem Markt als Arbeitskraft dringend gebraucht, was ihr die gleiche Stellung, d.h. die gleich schwere Arbeit wie dem Mann sicherte, doch die Vorstellungen von der Revolutionierung der Familie und der Befreiung der Geschlechter, vom gesunden Eros, der die sozialen Kontakte nicht behindert und der Frau die gleichen sexuellen Rechte wie dem Mann sichert, die Anfang der 20er aufkamen, waren ad acta gelegt. Der Staat beginnt die sexuellen Praktiken zu kontrollieren: 1934 wurde ein scharfes Gesetz gegen Homosexuelle verabschiedet, 1935 Herstellung und Besitz von Pornographie als kriminelles Delikt eingestuft, 1936 wurden Abtreibungen verboten.⁴ Aber nicht nur die Disziplinierung des sexuellen Körpers und die traditionelle Idealisierung der monogamen Ehe mit patriarchalischer Verachtung vorehelicher Bindungen etablierten sich als Norm, sondern die Enthaltensamkeit, die der erste Mann im Lande als Muster vorspielte: Stalin erscheint in der Öffentlichkeit als ein Witwer in der Umgebung vieler fremder Kinder, der seine Zeit – vor allem die Nächte im Kreml – ganz der Arbeit für das Allgemeinwohl opfert. Diese nächtliche Arbeit betonte das asexuelle Image des Führers, dem auch seine Umgebung folgte: Molotov, Kalinin, Poskrebyshev, deren Frauen in den 40er Jahren ins Lager geschickt wurden. Das folkloristische Bewußtsein korrigierte allerdings dieses Bild: In nicht zen-

³ Es ist bemerkenswert, daß gerade Oleša Mitte der 30er Jahre versuchte, sich in der Diskussion um Schönheit und Sehnsucht zu beteiligen, doch der Film nach seinem Drehbuch, *Strogij junosa* (*Der strenge Jüngling*, Regie: Abram Room) wurde 1936 verboten.

⁴ Der Paragraph über die Verfolgung der Homosexuellen wurde nach der Februarrevolution 1917 abgeschafft. Das neue Dekret wurde veröffentlicht am 17.12.1933 und trat am 7. März 1934 in kraft. In dem öffentlichen Diskurs wurde Homosexualität der Konterrevolution und dem Faschismus gleichgestellt. Herstellung und Aufbewahrung von Pornographie (das Dekret vom 17.10.1935) wurden mit 5 Jahren Gefängnis bestraft. Das Verbot der Abtreibung wurde am 27. Juni 1936 als Dekret verabschiedet und die Mutterschaft, wie der Volkskommissar für Justiz, Nikolaj Krylenko erklärte, nicht nur als eine biologische, sondern auch als eine staatliche Funktion eingeschätzt.

surierten Liedern (*častuški*) und Gerüchten wurde Stalin mit der für den Herrscher traditionellen Zuschreibung der sexuellen Überpotenz ausgestattet: Es hieß, er verschlingen wie ein Märchendrachen unschuldige Mädchen und feiere Orgien unter dem gigantischen Phallus eines Walrosses.⁵

Libertinage und *amour fou* fehlen in den Diskursen der Zeit. Liebesgeschichten konnten sich als Fabel auf der Leinwand der 30er Jahre nicht etablieren. Selbst die zaghafte Romanze zwischen den Nebenfiguren An'ka und Pet'ka in *Čapaev* (1934) wurde gebrandmarkt als ein „Tribut dem vulgären Amerikanismus“.⁶ Aus der visuellen Umgebung verschwinden erotisierende Mode, Kosmetikwerbung und verführerische weibliche Körper. Die Nacktheit wird in der Kunst von der Alltagserfahrung getrennt und als eine intime Erfahrung negiert; nicht mal die Distanz des Erhabenen (etwa die nackte Muse) wird dort gebraucht. Der nackte oder halbnackte Körper ist als Gegenstand der Repräsentation nur bei Sportübungen zugelassen. Die Werbung – für das Puder „Snežinka“, die Creme „Metamorfoza“, „Trojnoj odekolon“, das dreifache Eau de Cologne und Seife – kommt in den 30er Jahren ohne Frauenbilder aus und stellt nur Produkte da, eingewickelte Vierecke oder Dosen.

Eine große Kampagne wird gegen erotisierende Tänze geführt, die nur in Restaurants, wo viele Ausländer verkehren, erlaubt sind.⁷ Eine Anweisung des Glavrepertkom [=des Repertoirekomitees, einer Zensurinstanz für darstellende Kunst und alle öffentlichen Aufführungen] vom 2. Juli 1924 schrieb vor, Tänze, die die „bürgerliche Dekadenz“ verkörpern, aus dem sowjetischen Alltag zu verbannen:

Будучи порожением западно-европейского ресторана, танцы эти направлены несомненно на самые низменные инстинкты. В своей якобы скупости и однообразии движений они по существу представляют из себя салонную имитацию полового акта и всякого рода физиологических извращений.

На рынке наслаждений европейско-американского буржуа, ищущего отдыха от „событий“ в остроте щекочущих чувственность телодвижений, фокстроты естественно должны занять почетное место. Но в трудовой атмосфере Советских Республик, перестраивающих жизнь и отмечающих гниль мещанского упадочничества, танец должен быть иным – добрым, радостным, светлым. В нашей социальной среде, в на-

⁵ Vgl. Igor' Kon, *Seksual'naja kul'tura v Rossii. Klubnička na berezke*, Moskau 1997, 161. Auch Jurij Borev, *Staliniada*, Moskau 1990, 153-154, 184.

⁶ Michail Šnejder, „Izobrazitel'nyj stil' brat'ev Vasil'evych“, *Iskusstvo kino*, 2, 1938, 28.

⁷ 1926 schickte das Glavrepertkom einen Brief an Lengublit mit der Anfrage, ob die bereits verbotenen Tänze – Foxtrott, Shimmy, Tango – in den Hotels „Astorijska“ und „Evropejskaja“ eingeführt werden durften. Da „Astorijska“ als Wohnheim für Parteifunktionäre benutzt wurde, verbat man dort diese Tänze weiterhin, dagegen in „Evropejskaja“, das zu 50% mit Ausländern belegt wurde, durfte im Restaurant getanzt werden. – vgl. Arlen Bljum, *Za kul'sami „Ministerstva pravdy“: tajnaja istorija sovetskoj cenzury. 1917-1929*, Peterburg 1994, 174.

шем быту для фокстрота и т.п. нет предпосылок. За него жадно хватаются эпигоны бывшей буржуазии, ибо он для них – возбудитель угасших иллюзий, кокаин былых страстей.

Все наглее, все развязнее выносят они его на арены публичного исполнения, навязывая его пряно-похотливые испарения массовому посетителю пивной, открытой сцены и т.п., увлекая часто на этот путь и руководителей клубов. С этим надо покончить и положить предел публичному исполнению этой порнографической „эксцентрики“...

Трайнин (председатель ревкома)⁸

Die Sexphobie der Stalin-Zeit entsprach der „volkstümlichen Politik“. Die Plätze in der Elite – wie auch die Städte selbst – wurden von ehemaligen Bauern eingenommen, die die repressierten Intellektuellen ersetzten. Die antisexuellen Argumente waren für die ehemaligen Bauern mehr überzeugend, sie stützten sich auf ihre offiziell verlachten, doch weiter funktionierenden und gewohnten religiösen Tabus.⁹

Dabei rehabilitierte die sich etablierende Elite den alten bürgerlichen Luxus wieder, zu dessen Image auch die gepflegte und elegante Frau gehörten. Die sowjetischen Schönheiten wurden Tischdamen bei den Empfängen im Kreml oder auf den diplomatischen Bällen. Sie sind die Ehefrauen und Geliebten dieser Elite, sie fahren die offenen Wagen und demonstrieren die eleganten Toiletten. Wie in alten Zeiten wird das *corps de ballet* des Bol'šoj Theaters zum Lieferanten der Maitressen der neuen oberen Klasse: Abei Erukidze avanciert zum Mäzen der minderjährigen Ballettratten, selbst Stalin zeigt Interesse an Vera Medvedeva oder Natal'ja Špiller. Die bürgerliche Dekadenz der Elite (verstanden als Tanzabende mit jungen Schauspielerinnen) wird zwar im Stück *Sohn des Armeebefehlshabers* (*Syn komandarma*) kritisiert, doch der im Stück abgebildete Kamenev-Sohn Ljutik heiratet im Leben die Leinwandschöne Galina Kravčenko, das sowjetische Flapper-Girl der Jazzära.

Tagebücher von Elena Bulgakova, Erinnerungen der amerikanischen Diplomaten und der deutschen Emigranten, Verhörprotokolle der Frauen der verhafteten Elite geben Auskunft über das „mondäne Leben“ der Moskauer Schönheiten.¹⁰ Es gibt auch die berühmten Schönen der sozialistischen Elite wie Timoša Peškova oder Maria Osten, Kol'covs Geliebte: „Die junge und sehr schöne Maria Osten zählt hier schon deshalb zu den meist beneideten Persönlichkeiten des Olymps, weil sie mehrmals im Jahr nach Paris fahren darf und jedesmal mit so vielen Koffern zurückkehrt, als bestünde ihr höchster Ehrgeiz

⁸ Ebenda, 172-173. Boris Trajnin wurde bald darauf zu Sovkino versetzt.

⁹ Vgl. Kon, 162 ff.

¹⁰ Einige von diesen Protokollen sind im Buch von Larisa Vasil'eva veröffentlicht, vgl. Larisa Vasil'eva, *Kremlevskie ženy*, Moskau. *Dnevnik Eleny Bulgakovoj* (sostavlenie, tekstologičeskaja podgotovka i komentarii Viktoro Loseva i Lidii Janovskoj, Moskva 1990; Charles Wheeler Thayer, *Bears in the caviar*, Philadelphia 1951; Ervin Sinkó, *Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch*, Köln 1962.

darin, die modischste und eleganteste Frau in ganz Moskau zu sein. Man sagt, sie sei überdies auch klug und gebildet; ich konnte mit ihr nur ein paar Worte wechseln, bevor sie sich mit Jean Effel [...] in ihren eleganten Wagen setzte und von dannen raste,“ schreibt Ervin Sinkó in seinem Tagebuch.¹¹ Die Funktion der Schönen liegt darin, stumme Dekoration zu sein: Maria Osten begleitet Gäste aus dem Ausland ins Bol'soj Theater oder zu Šostakovičs *Lady Macbeth*; mehr erfahren wir nicht, obwohl Maria Osten eine profilierte Journalistin und Schriftstellerin ist.¹²

Viele dieser Schönen arbeiten nicht und wenn ihre Männer im Lager verschwinden, sind sie völlig hilflos. In den Erinnerungen von Tamara Petkevič¹³ oder Tat'jana Okunevskaja¹⁴ werden ihre Mütter, die Schönen jener Zeiten, als völlig lebensunfähig beschrieben: Nach der Verhaftung des Ehegatten verfallen sie oft dem Alkoholismus (wie bei Petkevič) und werden von der arbeitenden Tochter (Okunevskaja) gerettet, die ihre Schönheit verkauft. Doch über das Motiv des sich ‚Verkaufens‘ später.

Diese ambivalente Situation wird – wenn auch verdeckt – vom sowjetischen Film dieser Zeit und vor allem von seinen weiblichen Stars widergespiegelt. Die Rolle der Stars änderte sich entsprechend. Die Industrialisierung benötigte Arbeitsarmeen bestehend nicht nur aus Lagerinsassen, sondern aus Freiwilligen, und der Staat setzte den Film als ein Medium zum Indoktrinieren gewünschter Verhaltensmuster ein. Der Film mußte Millionen ansprechen und für diese Funktion werden Frauen als attraktive animierende Maschinen, als Identifikationsfiguren eingesetzt. Sie sollten Verhaltensmuster vorführen – womöglich unterhaltend und erzieherisch zugleich. Die weibliche Attraktivität wurde als soziales Erziehungsmittel benutzt. Die notwendige Attraktivität der Schauspielerinnen wird im Buch von Boris Šumjackij *Kino für Millionen*,¹⁵ in dem eigentlich das neue Programm des Films dargestellt ist, oft genug betont.

Новым руководством [кинематографии ...] выдвинуто требование о необходимости показа красивого человека нашего класса в противовес нелепой, буржуазной по своей сути, концепции, считавшей, что большевиков, пролетариев и крестьян, в фильмах обязательно надо рисовать уродами, грубыми „Ваньками“ и „Матрешками“, а красоту и тонкий интеллект считать принадлежностью враждебных классов.¹⁶

¹¹ Sinkó, *Roman eines Romans*, 280.

¹² Ebenda, 298. Vgl. Ursula El-Akramy, *Transit Moskau. Margarete Steffin und Maria Osten*, Hamburg 1998.

¹³ Tamara Petkevič, *Žiz'n – sapožok neparnyj: vospominanija*, Peterburg 1993.

¹⁴ Tat'jana Okunevskaja, *Tat'janin den'*, Moskau 1998.

¹⁵ Boris Šumjackij, *Kinematograf millionov*, Moskau 1935.

¹⁶ Ebenda, 117.

Warum eine so offensichtliche Tatsache ins Programm aufgenommen wird, kann nur verstanden werden, wenn man auf die 20er Jahre zurückblickt.

Nach 1917 verschwinden die Leinwandschönheiten von der Bildfläche, was nicht nur durch die Emigration vieler Stars des vorrevolutionären Films (wie Vera Karalli, Natal'ja Lysenko, Ol'ga Gzovskaja) oder durch den Tod der populärsten, Vera Cholodnaja, 1919, zu erklären war. Die Bäuerin und die Arbeiterin, die früheren Leinwandkomödien-Soubretten, übernahmen das Rollenfach der Heldin und ersetzten die fragilen Schönen mit blassem Gesicht, zartem Kameenprofil, mit den durch schwarze Schatten vergrößerten Augen und leichten Locken.¹⁷ Eine häßliche Frau wird von der filmischen Avant-Garde als ein (Anti-)Star etabliert – als ein Zeichen der Realität jenseits der Leinwand. Sie wird auf der Straße und nicht im corps de ballet gefunden. Ihr Gesicht ist expressiv, doch asymmetrisch, die Nase rund wie eine Kartoffel oder syphilitisch wie bei Marfa Lapkina, die frühere glatte Zeichnung des stark geschminkten Gesichts ist durch grobes Korn ersetzt. Das Haar ist unter dem Tuch versteckt, der Körper in einer groben Kleidung. Das Starimage wird narrativisiert nicht in der Liebes-, sondern in der Emanzipationsgeschichte, in der der Mann als Verkörperung der repressiven Gesellschaftsstruktur auftritt. Die Schauspielerinnen haben keine Angst sich in eine Pfütze liegend zu zeigen, mit zerzaustem nassem Haar, verschmutztem, verschwitztem Gesicht. Im Vergleich mit der „die göttlichen“ Garbo war Elena Kuzmina aus *Novyj Vavilon* „ein Monster mit Schluckauf“. Sergej Tret'jakov attackiert nicht nur die bürgerliche Filmmasche, sondern auch den alten Schönheitstyp:

Соблазн полированных манер велик. Разве не во имя этих полированных манер, потрясая студийными чемоданчиками и брезгливо пяля губки над прозой советских будней, мчат на козых ножках совбарышни в драмкружки и студии, чтоб забыться, вживаясь в образы цариц, герцогинь, героинь, русалок, соблазнительниц, „Чаяк“, вампиров? Разве не потому с наших киноэкранов не слезают патентованные красавицы, что мужское население кинотеатров предъявляет требование на женщину с атласной кожей, маленькой ножкой, аристократической рукой, узкой костью, благородным профилем, породистым ртом? И разве в этом наборе атрибутов не сказывается полностью старый феодальный взгляд на женщину – постельную принадлежность? Ибо какая она, малоногая, узкокостая, нежнорукая, – работница, деятельница, товарищ? Она именно то „нежное создание“, к которому убегают от собственной корявой, усталой, курносой, узкоглазой, скуластой. Но вместо того, чтобы объявить прежнюю красавицу низложенной во имя нашей скуластой и ширококостой – объединенными усилиями кинозавсегдатаев и кинодельцов, точно под гипно-

¹⁷ Der soziale und nationale Ursprung dieser Leinwandschönen spielte keine Rolle. Vera Cholodnaja konnte im Film Aristokratin sein, aber auch Zirkusartistin oder Kleinbürgerin; Vera Karalli spielte eine Russin, eine Polin oder Italienerin.

ЗОМ ДВИЖУТСЯ ТЫСЯЧИ СМАЗЛИВЫХ МОРДОЧЕК К МАНЯЩИМ ИХ ОГНЯМ „ХРАМОВ ИСКУССТВА“, „БОГЕМЫ“, „ИЗЯЩЕСТВА“.¹⁸

Die Schönheit wird mit hypnotischen Mitteln, mit der Droge gleichgesetzt: „способ для людей дезертировать от реальности (со всеми ее корявизнами и трудностями) в некий экзотический мираж“¹⁹ (Tret'jakov). Die sowjetischen Film-Schönheiten – Vera Malinovskaja, Olga Žizneva, Julia Solnceva, Anna Sten, Anel' Sudakevič – finden Zuflucht in historischen Kostümfilmern (*Medvež'ja svad'ba* /*Bärenhochzeit*, 1926); auf dem Mars in *science fiction* (*Aëlit*a, 1925) oder im dekadenten Westen (alle Rollen von Žizneva).²⁰ Die Schönheit wird im sowjetischen Alltag als etwas destruktives und fremdes angesehen. Die Schönen verführen nicht, sie werden im Alltagsfilm zu Objekten der Karikatur und des Klassenhasses, zu Zeichen des bürgerlichen Westens.

Mit diesem Erbe fingen die sowjetischen Schauspielrinnen der 30er ihre Karriere an. Die Schönheit wird zwar traditionell an eine weibliche Figur (einer Schauspielerin) gebunden, doch ihrer unberechenbaren Macht beraubt. Ljubov' Orlova, Tamara Makarova, Marina Ladygina, Zoja Fedorova, Tat'jana Okunevskaia, Valentina Serova, Ljudmila Celikovskaja werden zu neuen Stars. Der soziale Ursprung der Schauspielerinnen ist verschieden, sie können aus aristokratischen Familien kommen, wie Orlova oder Okunevskaia, aus der Intelligenz, Kleinbürgertum oder einer Arbeiterfamilie, doch ihr Typ ist fixiert als ein volkstümlicher, einfacher, ja bäuerlicher, sie sind keine distinguierten, geheimnisvollen Schönen.²¹ Wenn das Photo einer Filmschauspielerin der 10er Jahre in einer Modezeitschrift untergebracht werden kann, der 20er – in einer konstruktivistischen Collage, ist das Gesicht der Stars der 30er Jahre für das politische Plakat der Zeit wie geschaffen. Denn genauso wie der Staat einen besonderen Sozialismus in einem Land baut, sucht der sowjetische Film nach einem spezifischen, *sozialistischen* Typ der weiblichen Schönheit.

Dabei wird diese Schönheit nicht als Anthropometrie aufgefaßt, als eine meßbare Anmut, als Zauber, den man in Zahlen ausdrücken kann, wie in alten Lehren über die Schönheit, Kalogonomie oder Kallisophie.²² Andererseits wird

¹⁸ Sergej Tret'jakov, „Chorošij ton“, *Novyi lef*, 5, 1927, 26-30, hier 29.

¹⁹ Ebenda, 27.

²⁰ Die Karriere dieser Frauen endet in den 30er Jahren, Malinovskaja und Sten emigrieren, Sudakevič wird Kostümbildnerin im Bol'soj Theater, Solnceva Regieassistentin ihres Mannes Alexander Dovženko und Žizneva spielt nur wenige Nebenrollen. Ihr einziger großer Film *Strogij junoša* wird 1936 verboten.

²¹ Oleg Frelich, der ehemalige *beau* des russischen Films, widmete dem Phänomen „Das sowjetische Gesicht“ einen Aufsatz, in dem er gerade das Fehlen des Geheimnisses als substantiellen Zug des neuen Typs beschrieb: O. Frelich, „O sovetskom lice“, *Sovetskij ekran*, 33, 1926, 4.

²² Vgl. T. Bell, *Kalogonomia: or the laws of female beauty, being the elementary principles of that science*, London 1821; Carl Huter, *Liebe und Schönheit: Werke zur Psychophysiognomik, neuen Ethik und Kallisophie aus den Jahren 1896 bis 1911* (Hg. Fritz Aerni), Glattbrugg-Zürich 1994.

das Ideal nicht intuitiv gesucht. Das Verständnis darüber, daß Schönheit eine zeitabhängige, gesellschaftliche Übereinkunft ist, ein im Film inszenierter und in der außerfilmischen Realität gesteuerter Effekt, ist vorhanden und hilft, eine eigene Konstruktion zu entwickeln, – in einer deutlichen Abgrenzung zur „bürgerlichen“, unter Betonung von physischer Kraft, Klassenzugehörigkeit, Dämpfung der erotischen Ausstrahlung²³ und Wachrufen des nationalen Prototyps.²⁴ Das Kino – eine Kunst, die „am genauesten die gewünschten Gesichter formuliert“,²⁵ – versucht, die vorhandenen Faszinationsmuster zu entkräften, indem es die „Boudoir-Schönheiten“ von der Leinwand verbannt (oder stark karikiert) und andere einsetzt.

Physiognomisch sind Orlova, Okunevskaja, Makarova, Ladygina sehr ähnlich. Die immer noch erkennbare plebejische Gestalt der 20er Jahre ist gemildert und idealisiert, das Gesicht ist proportional, Zeichen der Degeneration und Krankheit sind verschwunden. Das Haar ist frisiert, auf Lockenwickler gezwängt und gebleicht, Schminke und Lippenstift sind im Gebrauch, die Wimpern geklebt und die Augenbrauen gezupft. Doch die Schönheit ist nicht zum Glamour stilisiert, die Kosmetik muß unbemerkt bleiben, die Locken wie natürlich wirken und in der Attraktivität der sowjetischen Schauspielerinnen (=der sowjetischen Frauen) wird ihre authentische Erscheinung quasi „ohne falschen Zugaben“ stets betont.²⁶ Die Leinwandschöne der 30er Jahre ist nicht ausgehungert und erschöpft, sondern gut genährt; ihre physische Gesundheit und Kraft sind im körperlichen Habitus betont, sie ist nie dünn und fragil, sondern eher korpulent, stark und athletisch. Ihre Gestensprache ist definitiv, die Stimme laut und gut ausgebildet. Nikolaj Černyševskij's soziologischer Begriff des Schönen, den er am Beispiel der Frauenschönheit erklärte (der Aristokrat findet die blasse Fragile schön und der Bauer eine gesunde solide Arbeiterin²⁷), was eigentlich auch Tret'jakov in seinem Essay verteidigte, war offensichtlich eine inspirierende Quelle für die Konstruktion der sozialistischen Schönheit.

²³ Bemerkenswert ist die Tatsache, daß es in der Sowjetunion lange keine Altersbegrenzung bei der Einstufung der Filme gab.

²⁴ Die Dämpfung der erotischen Ausstrahlung, die Filme der 30-50er Jahre bei der Zeichnung der weiblichen Figuren anstreben, knüpft an die russische Tradition der Idealisierung der Frau und der Trennung zwischen der sinnlichen und der idealen Liebe.

²⁵ Vgl. Oleg Frelich, „O sovetskom lice“, a. a. O.

²⁶ Über die Nähe zwischen der Unterdrückung der Kosmetik in der Stalin-Zeit und die alternative Woodstock-Ästhetik vgl. Goscilo Helena / Nadezhda Azhginkina, „Getting under the Skin: The Beauty Salon in Russian Women's Life“, Helena Goscilo / Beth Holmgren (Hg.) *Russia – Women – Culture*, Bloomington 1996, 94-125, hier 98ff. Interessant ist auch, daß im internationalen Kinogeschäft wird der Begriff der slawischen Schönheit auch mit Natürlichkeit kodiert. Ol'ga Baklanova oder Olga Tschechowa, die große Karriere in Hollywood und bei der UFA machten, sind Beispiele dafür.

²⁷ Vgl. Nikolaj Černyševskij, „Estetičeskoe otnošenie iskusstva k dejstvitel'nosti“, *Izbrannye filiosfskie sočinenija* (pod obščej redakciej M.M. Grigorjana), tom pervyj, Moskva 1950, 53-167, hier 59-62.

Der Typ, den die Filmschauspielerinnen in den 30er Jahren repräsentieren, ist geprägt von bäuerlicher Gesundheit und wird als eine nationale, „slawische“ Schönheit verstanden, etwa der „Russischen Venus“ eines Boris Kustodiev entsprechend. Doch ihre üppigen Formen sind gedämpft. Der sowjetische Psychologe Aron Zalkind formulierte neue Vorstellungen der weiblichen Attraktivität:

Привлекать, побеждать в любовной жизни должны социальные, классовые достоинства, а не специфические, физиологические половые приманки, являющиеся в подавляющем своем большинстве либо пережитком нашего до-культурного состояния, либо развившиеся в результате гнилостных воздействий эксплуататорских условий жизни [...] Так как у революционного класса, спасающего от гибели все человечество, в половой жизни содержится исключительно евристические задачи [...] очевидно в качестве наиболее сильных возбудителей должны выявлять себя не те черты классово-бесплодной „красоты“, „женственности“ [...] Бессильная хрупкость женщины ему вообще ни к чему: политически и экономически т.е. физиологически женщина современного пролетариата должна приближаться и все больше приближается к мужчине. [...] Основной половой приманкой должны быть основные классовые достоинства. Они же определяют собой и классовое понимание красоты, здоровья: недаром не только понятие красоты, но и понятие физиологической нормы подвергаются сейчас такой страстной научной дискуссии.²⁸

Deshalb wird bei den sozialistischen Schönen die Brust nur ungenau angedeutet, ihr Wuchs, starke Beine und breite Schultern werden dagegen betont. Boris Šumjackij beschrieb die Ausstrahlung von Cesarskaja als der einer „langsamem, schweren Schönheit.“²⁹

Stark, blond, kräftig, blauäugig haben sie nichts von der raffinierten, blassen, geschmeidigen Nixe. Die Schöne ist monumental wie der Architekturstil der Zeit. Doch ihre Gesundheit wird nicht als Voraussetzung für die Mutterschaft gepriesen (wie etwa im Rahmen der „Blut-und-Boden-Ideologie“ oder in Zalkinds Propaganda der Eugenik; weder die Filmheldin, noch der Star selbst hat Kinder und sie wird nicht mit Kindern assoziiert), sondern für ihre Leistungen – die harte Arbeit im Produktionsprozeß. Das Starbild wird narrativisiert in der Fabel des sozialistischen Wettbewerbs, der beruflichen Karriere, des sozialen Aufstiegs – von der einfachen Bäuerin, vom ungelerten Dienstmädchen zum Ingenieur und Mitglied des Parlaments (des Obersten Sowjets). Diese Fabeln spielen die Geschlechtsunterschiede herunter und lassen die Frauen oft männliche Arbeit ausführen, männliche Arbeitskleidung tragen und die traditionell männliche öffentliche Sphäre besetzen. Der Aufstieg wird begleitet vom

²⁸ Aron Zalkind. *Polovoj vopros v uslovijach sovetskoj obščestvennosti*, Leningrad 1926, 56-58.

²⁹ Boris Šumjackij, *Kinematograf millionov*, 216.

Lebenskomfort, vor allem dem Umzug aus dem Wohnheim in eine eigene Wohnung, das ist am Ende der Lohn für die harte physische Arbeit und bebildert die in den Zeitungen propagierten erweiterten Konsummöglichkeiten für Stachanov-Arbeiter.³⁰ Die Filmfabeln sind aufgebaut wie Gerechtigkeitsmärchen (über die fleißige Goldmarie) und appellieren an bäuerliche Werte: arm und häßlich wird reich, schön und berühmt – als Entlohnung für die Arbeit. Am Ende wird auch eine Heirat angedeutet, doch da das Narrativ um die Rivalität mit dem anderen Geschlecht nicht im erotischen Bereich, sondern im Produktionsbereich ausgespielt wird, in dem Mann und Frau als gleich stark gesetzt werden, ist diese Geschlechtsversöhnung, ein Zugeständnis an die traditionelle Fabel, eigentlich völlig aus der Kraft gesetzt. Daß gerade die Frauen als animierende Antriebsmaschinen, als *cross sexual* Identifikationsfiguren vom Film eingesetzt werden, ist ein interessantes Zeichen. Denn es deutet daraufhin, daß die Erotik nicht ganz verdrängt wird, sondern in Leistung sublimiert werden muß. Der verdammte Freud feiert auf diese Weise Triumphe. Der 46. Band der Großen Sowjetischen Enzyklopädie publizierte 1940 den Artikel „Polovaja žizn“ („Geschlechtsleben“), in dem betont wird, daß Sex keine ungesunde Neugier wecken sollte, sondern man müsse „ein rationales Umschalten des sexuellen Triebes in die Sphäre der Arbeit und Kulturinteressen lenken.“ („добиться разумного переключения полового влечения в область трудовых и культурных интересов“).

Auch die üblichen Zeichen der Übertragungstechniken sind zu finden. Der geheime und eigentliche Geliebte dieser Schönen ist der ferne Prinz in einem Zauberpalast – Stalin im Kreml, der ihnen zur magischen Verwandlung verhilft. Die an Stalin gerichteten Reden der Heldinnen in Medvedkins *Čudesnica* (*Die Zauberin*, 1937), Zarchis und Chejfic's *Člen pravitel' stva* (*Mitglied der Regierung*, 1939) oder Čiaurelis *Padenie Berlina* (*Der Fall von Berlin*, 1949) verdeutlichen diesen Subtext. Der Eros wird in symbolischen Requisiten vermittelt und auf die Außenwelt übertragen: Natur, Skulptur, Accessoires übernehmen im Film oft die Rolle der erotischen Präsenz (wie in der viktorianischen Malerei), wie der Phallus des Springbrunnens „Goldene Ähre“ oder die mächtigen steinernen Bullen im Finale des Films *Svetlyj put'* (*Der lichte Weg*, 1940), als die Heldin ihren Geliebten trifft.

Die sowjetischen Filmstars haben es in diesen Rahmen nicht leicht. Sie erscheinen kaum in eleganten Kleidern, oft nur kurz im Finale. Den ganzen Film über laufen sie in einer männlichen oder Unisex-Arbeitskleidung herum, ihre Beine sind in Stiefeln oder Filzstiefeln, das Haar ist unter dem Arbeitshelm oder Tuch. Die Abendrobe im Finale hat lange Ärmel und kein Dekolleté, ist bis zum

³⁰ Sinkó bemerkt in seinem Tagebuch, daß in den Zeitungen systematisch Nachrichten darüber erscheinen, „daß dieser oder jener Stachanowarbeiter einen Schrank oder eine Ottomane, ein anderer eine Nähmaschine, ein neues Kleid und einen Wintermantel gekauft habe. Hin und wieder erfährt man die Preise oder sieht den erworbenen Gegenstand neben dem beispielhaft lachenden Käufer abgebildet“ - a. a. O., 305.

Hals geschlossen, von Pelzen, Hüten, Federn, Perlen, Diamanten und Negligés nicht zu sprechen. (Die einzige Form der Entblößung ist beim Sport möglich, doch ist diese Sportgrazie entsexualisiert.) Allerdings wird ihre Arbeit meist in den Filmen als Tanz- und Gesangsnummer inszeniert – mit erotischen Untertönen. Die Frauen sind Maschinen der Energie und des sozialen Optimismus, sie sind attraktiv, doch ihre Schönheit wirkt kühl und enterotisiert, der intimen und privaten Sphäre entrissen. Ihre ansteckende Energie darf nicht im „unnützen Sexleben“ verbraucht werden, sondern wird auf andere Gebiete übertragen – Parade, Führerkult, Arbeit – als orgiastische Beschäftigung ohne Sex. Die sowjetische Filmschauspielerinnen ist – versucht man sie im Rahmen des von Laura Mulvey angebotenen Modells der visuellen Lust im narrativen Kino zu interpretieren³¹ – ein Objekt des Blickes und zugleich das perfekte, mächtige, ideale Ich, sie vereinigt somit die Eigenschaften des weiblichen und männlichen Protagonisten, sie ist „Spektakel“ und „Agent“, weiblich und männlich zugleich.

Ljubov' Orlova (1902-1975) ist die bekannteste unter ihnen, vielleicht weil ihr Aufstieg mit der Rolle eines westlichen Stars anfang, der Luftakrobatin Marion Dixon in *Cirk* (*Zirkus*, 1936). In *Cirk* verkörpert sie zwei Frauenbilder – die Projektionen der westlichen und sowjetischen weiblichen Wunschbilder. Die wegen ihres schwarzen Kinds erpreßbare, von ihrem Manager sexuell und materiell abhängige Marion ist von ihm im Alltag zum Luxusobjekt stilisiert (eingewickelt in Pelz und Seide) und in der Zirkusarena als ein erotischer Fetisch inszeniert. Dunkelhaarig, sexy, anrühlich, erscheint sie in Federn und einem glitzernden Atlasumhang, mit hohem Beinausschnitt, betont durch Strümpfe mit Pailletten, auf einer gigantischen (phallischen) Kanone, die ihr die Energie vermittelte, um unter die Zirkuskuppel („auf den Mond“) zu fliegen. Doch unter dieser „falschen“ Maske entdeckt der Zuschauer eine leidende Frau, die in der Sowjetunion mit dem Wechsel der Staatsbürgerschaft auch ihr weibliches Erscheinungsbild ändert: Als eine blonde Kameradin in weißer Sportkleidung betritt sie, emanzipiert und gleichberechtigt, im Finale den Roten Platz („als freie Bürgerin des freiesten Landes der Welt“, so der Liedertext). Ihre erotischen Reize werden in sportliches Geschick und Kraft umgewandelt. Als sie die Nummer „Flug in die Stratosphäre“ im sowjetischen Zirkus ausführt, tritt sie mit ihrem Partner in einem Raumanzug „unisex“ auf, in einem Helm und mit einem Mantel, der ihren Körper verdeckt. Deutlicher konnte man die Differenzen zwischen dem westlichen und sozialistischen Star kaum präsentieren.

Ljubov' Orlova wird allerdings von der Kritik als ein bewußtes *pendant* zum westlichen Star aufgebaut:

³¹ Laura Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, Gieslinde Nabakowski / Helke Sander / Peter Gorsen (Hg.). *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, Frankfurt 1980, 30-46.

Надо сказать еще о одной черте актрисы – ее прекрасных типажных данных и умения пользоваться ими. Критики зачастую считают чем-то *зазорным* [ОБ] специально останавливаться на внешности актера или актрисы, как будто красивая и обаятельная внешность актера не помогает созданию убедительного образа. Внешности советской киноактрисы Орловой может позавидовать любая „звезда“ буржуазного кино. Героиня советского фильма должна быть красивой, симпатичной, обаятельной. Никто так не любит и не ценит подлинную здоровую красоту, как наш могучий, здоровый, красивый народ. И Орлова прекрасно использует свои природные данные.³²

In den Initialen ihrer Heldin wollen jetzt die russischen Filmhistoriker die Anspielung auf Marlene Dietrich sehen,³³ da auch das Kostüm der Orlova in ihrer ersten Zirkusnummer entfernt das Kleidchen und den Zylinder von Lola-Lola aus dem *Blauen Engel* assoziiert. Wie Marlene Dietrich stammte Orlova aus einer adligen Familie, der Vater war Offizier, die Tochter war an eiserne („preußischen“) Ordnung gewöhnt. Ihren Körper, ihre Schönheit und ihre Jugend versuchte sie bis 70 mit Disziplin und Drill zu erhalten. Sie studierte am Konservatorium, nahm Ballett- und Gesangsunterricht und wurde als Chorsängerin in das Musiktheater aufgenommen, das Vladimir Nemirovič-Dančenko leitete. Ihre erste Ehe mit einem hohen Wirtschaftsfunktionär, Andrej Berzin, wurde geschieden; der Mann verschwand nach dem politischen Prozeß um die erfundene „Bauernpartei“ Aleksandr Čajanovs (1930) ins Lager. Sie war eine Zeitlang mit einem deutschen Diplomaten liiert, erfüllte also die vorgeschriebene Bahn der Schönheit in der sowjetischen Gesellschaft an der Schwelle zu den 30er Jahren: als Attribut der Parteilite (Ehefrau), eines Ausländers (Geliebte) oder als eine Operettendiva.³⁴ 1933 traf sie den Regisseur Grigorij Aleksandrov und verband ihr Schicksal mit ihm für immer. Er machte sie zum Star, sie aber sicherte ihm die Position des ersten Komödienregisseurs des Landes. Seine Filme waren Lieblingserholung für Stalin, doch die Zuschauer gingen ins Kino, um Orlova zu sehen, meint ihr Biograph.³⁵

Ihre offiziellen Photos und ihre Privatphotos sind zwei Welten. Auf einem Privatphoto lächelt uns geheimnisvoll eine elegante Dame mit Pelz und Hut an. Auf dem offiziellen Photo sehen wir eine energische Komsomolzin in einem bunten Mädchenkleid und weißen Söckchen oder eine strenge Matrone mit gepolsterten Schultern, in einem hochgeschlossenen Jackett mit Orden. Ihr Lebens-

³² G. Zeldovič, *Ljubov' Orlova*, Moskva, 1939, 21.

³³ Vgl. Karina Dobrotvorskaja, „Cirk G.V. Aleksandrova“, *Iskusstvo kino*, 11, 1992, 28–32.

³⁴ Der Autor der neuen Biographie von Orlova (Dmitrij Ščeglov, *Ljubov' i maska*, Moskva 1998) reproduziert ihren genealogischen Baum und stellt sie als eine aristokratische Schönheit dar, die sich unter die *Mužiks* verirrt hatte und Schauspielerin wurde (wie sonst hätte eine schöne Frau überleben können). Diese Schlußfolgerung gibt ziemlich genau das seltsame Verständnis der Rolle einer schönen Frau in der neuen Gesellschaft wider.

³⁵ Ščeglov, a.a.O.

stil war bürgerlich, luxuriös und starmäßig. Das Haus wurde nach dem Vorbild der Pickfair-Villa gebaut, des Hauses von Mary Pickford und Douglas Fairbanks, das Aleksandrov in Beverly Hills besucht hatte. Die Möbel wurden nach Orlovas Entwürfen in den Mosfil'm-Atelier gefertigt, ihr Badezimmer erregte in Moskau Aufsehen. Chauffeur, Dienstmädchen und Köchin gehörten ebenso zum Haushalt, wie eine Masseuse und Kosmetikerin. Doch hatte dies nichts zu tun mit dem Lebensstil ihrer Leinwandheldinnen. Sie konnte sich auf der Leinwand nur als Ausländerin in eleganten Kleidern zeigen, als sie Dixon oder eine amerikanische Spionin spielte (*Vstreča na El'be / Begegnung an der Elbe*, 1949). Wenn sie eine sowjetische Frau darstellte, war der Körper in stilisierter Arbeitskleidung versteckt. Es gab eine Diskrepanz zwischen dem Bild auf der Leinwand, dem öffentlichen Bild des Stars, ihrem eigentlichen Leben, dem Alltag der arbeitenden Frau und der Existenz der Schönen in der sowjetischen Gesellschaft.

Orlovas Image liegt eine Travestie zugrunde, und diese Travestie wirkt wie eine Anspielung auf den populärsten Film unter den wenigen ausländischen Produktionen im sowjetischen Verleih der frühen 30er Jahre: *Peter* (Henry Koster, 1934), in der die Operettendiva Franciska Gaal in einer Hosenrolle auftrat – mal in dem schmutzigen Arbeitsanzug eines Jungen aus der Autowerkstatt, mal im Kleid der angeblichen Schwester. Das abgewandelte Muster dieser Situation ist in allen Filmen von Orlova zu finden. Sie spielt eigentlich immer eine Doppelrolle, die sie als Konfrontation zweier Weiblichkeitsbilder konstruiert. In *Cirk* sind es zwei Marions, in *Svetlyj put'* – das burschikose Hausmädchen am Anfang und die reife, elegante Frau im Finale. Die Entzweiung dieser zwei Bilder ist betont durch die Begegnung der Heldin mit ihrem alten „Ich“ im Spiegel. Eigentlich liegt ihrer kleinen Debütrolle in *Veselye rebjata* (*Lustige Burschen*, 1934) die gleiche Transformation zu Grunde. Ihre Weiblichkeit wird (vom Zuschauer, vom männlichen Protagonisten) nicht gleich wahrgenommen, da sie verkleidet ist.

Svetlyj put' bebildert den Weg eines Bauernmädchens (rückständig wie Rußland). Sie wird eine moderne Arbeiterin, Ingenieur und Politikerin. Die Karriere ist dargestellt wie eine visuelle Verwandlung: Der Typ des bäuerlichen häßlichen Entleins in Männersachen, Wattejacken, Filzstiefeln wird dem Standard der urbanen Filmschönheit angepaßt. Diese märchenhafte Transformation ist im Film an die Arbeit gebunden: diese hat aus der Frau eine Schönheit gemacht. Mit jedem neuen Arbeitsrekord wird Tanja attraktiver. Die erste Szene ist besonders bemerkenswert: Tanja kann nicht einschlafen, eine Sehnsucht quält sie. Die Ortung der Sehnsucht im erotischen Bereich ist durch verschiedene Mittel angedeutet: Tanja ist in einem halb durchsichtigen Nachthemd, zum ersten Mal mit entblößten Armen und mit offenem Haar. Ihr Gesicht ist durch die weiche nächtliche Lichtzeichnung effektivvoll modelliert. Die Musik ist drama-

tisch, dann stürzt Tanja zum Telephon und ruft... das Parteikomitee an, um die Erlaubnis zu bekommen, auf den 16 Webstühlen zu arbeiten. Gerade in dieser Szene wird die Schauspielerin zum ersten Mal im Film als eine attraktive Frau „inszeniert“. Ihr Körper, ihr Haar und ihr Gesicht, die vorher verdeckt waren (durch Ruß, unförmige grobe Kleidung, Filzstiefel, Kopftücher usw.) sind exponiert, die erotischen Reize betont. Die Brillanz für die Gestaltung der Tanz- und Gesangnummer erarbeitete Ljubov Orlova in den klassischen Operetten wie *La fille de Madame Angot*, *Périchola* oder *Le chapeau de paille d'Italie*, und diese Schule ist in den Fabrikszenen zu erkennen.

Das Gesicht, die Frisur, der Körper der Heldin, ihre Rede und Kleidung ändern sich im Lauf des Films. Übrigens ist die selbe Transformation (nur viel langsamer) auf den Seiten der Frauenzeitschriften zu beobachten. *Krest'janka* oder *Rabotnica* präsentieren in den 30er Jahren Photographien der Frauen nur in Kopftüchern und Wattejacken, die Rubriken „Mode“ und „Kosmetik“ fehlen; in den späten 40er Jahren, nach dem Krieg, haben die Frauen Frisuren und städtische Kleidung an, auf den letzten Seiten wird Mode gezeigt, die auch Rita Hayworth tragen kann, und in den Ratschlägen der Kosmetikerin werden solche Verfahren wie Lifting erwähnt!³⁶

Der Film *Svetlyj put'* (der ursprünglich „Aschenputtel“ hieß) sollte von einem auf das Image des Stars Orlova ausgerichteten *merchandizing* begleitet werden. Da Stalin den Titel von „Zoluška“ auf *Svetlyj put* ändern ließ, platzen die Pläne des Verleihs, der bereits das Werbeparfüm und die Streichholzer „Zoluška“ produzierte, mit dem Bild von Orlova darauf.³⁷

In *Vesna* (*Frühling*, 1947) wurde das unterdrückte Motiv der Doppelgängerinnen zur Fabel gemacht und in eine Doppelrolle verwandelt. *Vesna* hebt die innerhalb der 30er Jahre aufgebaute *cross gender*-Identifikation wieder auf. Der Film inszeniert die Weiblichkeit als ein Artefakt und arbeitet mit traditionellen Weiblichkeitsklischees. Eine Schönheit (traditionell als Schauspielerin besetzt, einer Blondine aus dem *corps de ballet*) und eine neue sozialistische Frau-Wissenschaftlerin (ohne *sex appeal*) tauschen ihre Plätze und Erscheinungsbilder. Die Fabel erinnert entfernt an die Komödie von Konstantin Judin *Serdca četyrech* (*Herzen der vier*). Dort verwandelte sich Valentina Serova, die sozialistische Frau-Kameradin, eine bebrillte Biologin, in eine strahlende attraktive Blondine – dank der Liebe zu einem schnittigen Offizier. Der Film wurde 1941 als „zu leichtsinnig“ verboten und erst im Januar 1945 als Siegesgeschenk freigegeben.

Vesna wurde gedreht in den Sets der *Frau meiner Träume* im Prager Studio, wohin die Produktionen mehrerer sowjetischer Filme nach dem Krieg verlegt

³⁶ Ich habe verschiedene Jahrgänge verglichen; *Rabotnica* (1927 und 1947); *Krest'janka* (1933 und 1948); *Sovetskaja ženščina* (Jahrgang 1948).

³⁷ Ščeglov, *Ljubov' i maska*, 158.

worden waren. Die Dekoration wird im Film dreifach benutzt – als Theaterbühne, als Filmatelier (ein erlaubtes Traumland) und als Institut der Sonnenenergie, in dem das Experiment, der Sieg der Heldin über die Sonne, als eine Zirkusattraktion inszeniert wird, die Lichteffekte erinnern dabei unweigerlich an *Metropolis* und *Frankenstein*.³⁸

Die Schauspielerin ist blond, kokett, elegant, mit offenem Haar, mit Hüthen, in hellen, fliegenden, fließenden Kleidern, mit hoher Stimme und unsicherem Lächeln. Aleksandrov zeigt bei den Tanznummern oft ihre Beine, auf denen die Kamera stehenbleibt. Sie ist in der Szenerie von „Traviata“, „Czardaszfürstin“, „Schwanensee“, Exotik und Romantik angesiedelt, sie ist Zigeunerin, Odette, Ljudmila, die schlafende Schöne. Die Jungfer-Wissenschaftlerin ist als ihr Gegenteil aufgebaut: in dunklen, geschlossenen Kleidern, undurchsichtigen Strümpfen, in einem gestrickten, unförmigen Pullover, das Haar im Dutt, die Augen hinter der Brille versteckt. Sie hat eine männliche Manier des Rauchens, ihr Gang ist hölzern, die Resoluthet ihrer Aussagen ist männlich kodiert. Während die Schauspielerin Schwung in das trockene Wissenschaftsmilieu bringt und mit Akademikern einen leichtsinnigen Schlager einstudiert, wird der Wissenschaftlerin beigebracht, Pelze und Abendtoiletten zu tragen, denn die Zobel und durchsichtige mondäne Gewänder gehören zum Alltag jeder sowjetischen Frau genauso wie Kaviar und Sekt auf den Tisch eines jeden Proletariers gehören, wie es ein 1947 herausgegebenes Kochbuch *Kniga o vkusnoj i zdorovoj pišče* deklarierte. So wird die im Film konstruierte „weibliche Schönheit“ zwischen der Tradition der russischen Idealisierung (mit Glinkas Romanzen zu Puškins Versen und Čajkovskijs Schwänen) und des bürgerlichen Luxus gestellt. Im Film gibt es keine Zeichen der patriarchalischen Rückständigkeit. Beiden Frauen sind im Zentrum Moskaus plaziert, das durch erkennbare Gebäude ins Szene gesetzt wird: Pferde auf dem Bol'soj Theater, Le Corbusiers Bau in der Mjasnickaja-Straße, alte Villen und die Uferpromenade. Der Kamennyj most wird wieder als Ort des ersten Kusses belebt, die Szenerie des russischen Stummfilms wachrufend.

Zwei Gesichter, Körperhaltungen, gestische Expressivität und Gangarten, Stimmen und Manier zu sprechen werden einander angepaßt, dieser Prozeß wird verbalisiert und von „Fachleuten“ (Visagistin, Filmregisseur etc.) kommentiert. Hier muß das Lächeln weg, da die Strenge und die „Details“ (Brille, schmale Lippen usw.). Das Gesicht der Wissenschaftlerin wird in „sex appeal Nr. 4“ umgewandelt, in die Maske der Schönheit. Sie erschrickt vor dieser Operation, ihre Maske wird mit einem Monster überblendet (Černomor, der der russischen Schönheit die Unschuld genommen hat). Diese Blende versetzt uns aus dem Filmstudio in eine andere Szenerie: in das Theater, in dem „Ruslan und

³⁸ Auf dem Symposium in München wurde in diesem Zusammenhang an die futuristische Oper „Sieg über die Sonne“ (1913/14) erinnert.

Ljudmila“ geprobt werden. In dem Moment, wo die eine zur Schönheit (und zur Frau) gemacht wird, erwacht die andere aus der Anonymität eines *corps du ballet* Mädchens und wird Solistin. Die Frau ist wieder in die alte Rolle des Objekts zum Anschauen geführt worden. In keinem anderen sowjetischen Film wird die Weiblichkeit so deutlich als Konstruktion gezeigt, als inszeniertes Maskenbild, das anprobiert und abgelegt werden kann.

Am Ende wird der Filmtrick entblößt: Es sind nicht zwei Frauen, sondern eine einzige und in ihr – der sowjetischen Schönheit Ljubov' Orlova – sind beide Erscheinungsbilder vereint. Es gibt keine Entzweiung, diese wird in die Sphäre des Films abgeschoben, der mit Dopplungen arbeitet. Dort gibt es zwei Nikolaj Gogol's, die als Bobčinskij und Dobčinskij auftreten, zwei Monde und Verkörperungen zweier weiblichen Klischeebilder.

Doch bleibt die Geschichte von der Zusammenführung, ja Aufhebung der Opposition zwischen Weiblichkeitsklischees an der Oberfläche. Die Tiefenstruktur des Films belebt andere, allerdings genauso traditionelle Topoi. Die Opposition von Sein und Schein ist an den traditionellen Gegenstand – weibliche Schönheit – gekoppelt: „Das Schöne fasziniert, verzaubert, weckt das Begehren, verspricht Momente des gesteigerten Lebens. Es drückt Unendliches im Endlichen aus und widersetzt sich den verzweifelten Versuchen, seinen Sinn zu bestimmen [...] Der Versuch, sich seiner zu bemächtigen, vernichtet es. Das Schöne ist Schein und als Schein Spiegelung in sich selbst. Es bildet eine nicht auf anderes reduzierte Welt, ist ohne Nutzen und spielt mit den erotischen Wünschen am Rande des Chaos in der Hoffnung auf Unvergänglichkeit,“ mit diesen Worten eröffnen Dietmar Kamper und Christoph Wulf ihren Band *Der Schein des Schönen*.³⁹

Vesna basiert auf der Gegenüberstellung des Scheins und Seins, auf der Doppelung ohne Unterscheidung zwischen dem Wahren und dem Falschen. Virtuos wird dieses Oszillieren auf der Musikebene aufgenommen, die mit „Fakes“ spielt, denn Isaak Dunaevskij verwendet die Fetzen der Verdi- und Glinka-Melodien, so daß merkwürdige Verunsicherungen entstehen: Was hören wir jetzt eigentlich, eine Verdi-Arie oder eine Dunaevskij-Nummer?

Eine andere wichtige Referenz bildet im Film die Gegenüberstellung von Kunst und Wissenschaft. Diese zwei Medien werden durch zwei Doppelgängerinnen vertreten, die den Diskurs in die Allegorie überführen. Eigentlich wird am Ende die Synthese beider Medien gefeiert, die von Anfang an da war, nur unentdeckt, genauso wie die Doppelgängerinnen (zwei Verkörperungen der Wissenschaft und Kunst) nicht gleich als eine Frau erkannt wurden (die Schauspielerin Orlova). Mit der Entblößung des Filmtricks wird die Synthese von Kunst und Wissenschaft (und auf dieser Weise von Kunst und Leben) wiederhergestellt und die Opposition von Sein und Schein aufgehoben.

³⁹ Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, 9.

Orlovas Spielstil ist betont künstlich und zeichenhaft, auf einige wenige Masken reduziert – das kokette Augenzwinkern, das Wunder mit den weit aufgerissenen Augen, die Lebensfreude mit dem strahlenden Lächeln und blitzenden Zähnen. Ihr Sopran versucht alle Alltagssätze melodisch zu intonieren. Aber diese Künstlichkeit paßt perfekt zu dem artifiziellen, im Atelier gebauten Milieu. Nie hatten die Zuschauer Orlova am Kochtopf, beim Windelnwaschen und Schlangestehen gesehen (die Hausarbeit in *Vesna* ist als eine exzentrische Musiknummer inszeniert), genauso wenig beim Friseur, bei der Kosmetikerin oder der Modistin, nicht beim Balltanz oder auf dem Empfang. Dafür oft als Beherrscherin der Maschinen und automatischer Prozesse, auf Versammlungen, Meetings, Demonstrationen, beim Parademarsch. Ihre Lieder werden nicht privat gesungen, sondern im Chor, sie werden zu Peilsignalen der staatlichen Rundfunkstationen. Der Operettenmarsch aus *Lustige Burschen* wird zur Hymne, mit dessen Absingen die erste Stachanov-Konferenz 1935 beendet wurde.⁴⁰ Andererseits kann ein Hymnus zu einem animierenden Schlager werden. Zum populärsten Lied, das Tat'jana Okunevskaja im Konzert singt, wird:

Пламя гнева горит в груди
 Час расплаты готовь
 Смерть за смерть
 Кровь за кровь
 В бой, славяне, заря впереди!

Nur in den Kriegsjahren erscheinen zwei Blonde mit stärkerem *sex appeal* auf der sowjetischen Leinwand: Valentina Serova und Ljudmila Celikovskaja, die den Charme einer verwöhnten, schutzbedürftigen Kind-Frau hatten. Sie spielten zwei Schwestern in der verbotenen Liebeskomödie *Serdca četyrech* (1941/1945). Der soziale Status ihrer Heldinnen wechselte – sie sind Studenten, Sängerinnen oder einfach Ehefrauen, die keine Arbeitsrekorde aufstellen müssen und sich Liebe, Musik und Kunst hingeben. Ihr *sex appeal* war allerdings etwas gedämpft, da beide *ingénues* waren und blieben.⁴¹

Die Position der Stars in der sowjetischen Gesellschaft war merkwürdig. Ihr femininer Charme wurde als Propagandamittel eingesetzt. Der Staat machte sie zu Repräsentantinnen der politischen Macht jenseits der Leinwandrealität. Sie nahmen öffentliche Positionen ein – als Mitglieder des Frauen- oder des Friedenskomitees oder als Volksvertreterinnen im Obersten Sowjet. Nach ihren Namen wurden Schiffe benannt. Ihr Leben war öffentlich, doch nicht durch Modezeitschriften oder Sensationspresse, sondern durch politische Arbeit. Sie

⁴⁰ Sinkó, a.a.O., 271.

⁴¹ Vgl. „Валя Серова [...] женственная, ни на кого не похожая, обаятельная, хорошенькая, маленькая, изящная, с серыми, теплыми глазами, со взглядом обиженного ребенка“ – Окуневская, a.a.O., 116.

trafen ihre Verehrer in den Werkhallen. Nicht einfach vereinzelt Zuschauer gingen ins Kino, um Orlova zu sehen, sondern „Kollektive“ der Bergwerke, Fabriken und Regimente. Orlovas Bild wurde in einer damals unwahrscheinlich hohen Kopienzahl über das Land verstreut und sollte eine affektive Verfügungsgewalt über das Subjekt ausüben. Befreit von Erotik und religiöser Anbetung sollte sie nicht als Madonna und nicht als *pin up* funktionieren, sondern als ein Antrieb zur Tat. Deshalb wurde sie von ihren Verehrern nicht mit Rosen, sondern mit Metallschrauben geehrt. Als Orlova nach Čeljabinsk kam und dort in der Fabrik auftrat, versprachen die Arbeiter, ihr zur Ehre die Arbeitsnorm zu steigern. Vladimir Gusev widmete dieser Tatsache ein Poem, das am 1. Mai 1937 in *Pravda* abgedruckt wurde.

Когда она спела, старик Петров
 Волнения сдержать не смог
 Он вышел на сцену и тихо сказал
 Вы пели, товарищ, так
 Мы вам цветы принесли. Но цветы
 Растенье, трава, пустяк
 И лучшим из этих цветов
 Не выразить наших сердец!
 Мы десять тысяч в смену даем
 Поршневых прочных колец
 И мы ответим своим трудом
 Песням прекрасным таким
 И ровно двенадцать тысяч колец
 Мы через неделю дадим

Darauf Orlova:

Говорят, что в капиталистических странах буржуа дарят актрисам золотые кольца и другие драгоценности. Таков унижительный обычай стран, где люди привыкли покупать за золото все, даже человеческое вдохновение [...] В Советской стране, в городе Челябинске советской киноактрисе рабочие поднесли поршневое кольцо [...] Никакие драгоценности мира не могут сравниться с этим товарищеским подарком, который я свято храню до сих пор. На металлическом поршневом кольце было выгравировано: „Нам песня строит и жить помогает... Засл. Арт. Респ. Л.П. Орловой от стахановцев отделения поршневых колец литейного цеха Челябинского тракторного завода им. Сталина. 20 декабря 1936 года. 12314-ая штука – рекорд после вашего концерта.“⁴²

⁴² Zeldovič, *Ljubov' Orlova*, 30-31.

Allerdings wurde das Privatleben der Stars durch andere Kanäle privatisiert – Gerüchte. Zum Image von Serova trug ihr Leben jenseits der Leinwand bei – die Ehe mit dem der Macht nahen Schriftsteller Konstantin Simonov, die Romanze mit dem Marschall Konstantin Rokossovskij, die Einmischung Stalins in die Affäre, der schwere Alkoholismus. Orlovas Image war dagegen stets durch eine beneidenswerte harmonische Musterehe mit ihrem Regisseur befestigt. Sie wird nun als mütterliche Schützerin aller sozial Schwachen in einer kürzlich erschienen Biographie stilisiert, die einfachen Menschen half und von ihnen vergöttert wurde. Nur sie konnte bewirken, daß ein krankes Kind ins Sanatorium geschickt oder einer armen Witwe geholfen wurde, doch nicht als Mitglied des Parlaments, sondern als weiblicher Star. Allerdings, wenn sie lange keine Theaterrolle bekam, wandte sie sich nicht an ihren Regisseur, sondern an die oberste Macht – das Zentralkomitee. Diese Verwicklungen zwischen der Schönen und der Macht beruhen auf dem patriarchalischen Bild der „Fürsprecherin („zastupnica“) vor dem Herrscher“, die vom Herrscher protegiert wird.

Wenn die Stars zu nahe an den Mächtigen waren, drohte ihnen jedoch die übliche Gefahr (wie Marion Dixon von ihrem allmächtigen Manager). Gerüchte um die Schönen, die sich nicht nur an ihre Ehemänner, Regisseure, verkauften, sondern auch an die Parteibonzen, gingen um. Okunevskaja zitiert in ihren Memoiren einen Satz, den sie zufällig auf einem Kremlmpfang hört: „Diese Prostituierten [gemeint sie und Serova] verkauften ihre Schönheit und ihr Talent an die Parteibonzen“.⁴³ Hier hat sie unbewußt die patriarchalische Vorstellung, die selbe Beziehung Frau/Schönheit – Kunst/Macht reproduziert, die auch vor der Revolution in Rußland herrschte: Wenn eine schöne Frau Schauspielerin wird, ist sie gleichgesetzt mit der Prostituierten. Das Klischee wird reproduziert auch in der Emigrantepresse, wie Natalija Nusinova zeigte:

В романе писателя эмигранта Ивана Шмелева „Няня из Москвы“ подписание контракта с киностудией становится для героини, русской беженки, не получившей помощи от богатого парижского дяди, альтернативой ухода на панель. Ее описание своей победы по сравнению с другими русскими барышнями, еще в Константинополе попавшими в „такие дома“, подразумевает определенную аналогию с их судьбой: „Приезжает раз, упала на кресла, перчатки стаскивает – стяни, не могу!“ И улыбается:

„Купили-таки меня, дорого купили“ [...] Первый директор бумаги подписал, сыпать будут... три красавицы было, всех победила!“ И теперь уже не Катичка, а звезда! Больше тыщи за неделю положил директор!⁴⁴

⁴³ „Две продажные суки продали свои красоту и талант цеховским холуям“ (Okunevskaja, *Tat'janin den*, 200).

⁴⁴ Natalija Nusinova, „Kino emigrantov: stil' i mifologija“, *Kinovedčeskie zapiski*, 18, 1994, 241- 261, hier 257.

Lavrentij Berija machte einige dieser Filmschönen zu seinen Maitressen. Für Ihre Romanzen mit Ausländern – d.h. den erotischen Verrat an dem Staat – wurden Zoja Fedorova und Tatjana Okunevskaja – ins Lager geschickt. Als Garant der unvergänglichen Stabilität der „Evita“ Orlova ging eine Apokryphe um. Stalin sollte bei der wiederholten Sichtung von *Volga-Volga* dem Regisseur und Ehemann Aleksandrov geflüstert haben: „Wenn mit diesen Beinen etwas passiert, wird dafür Dein Kopf fallen“.

Schönheit, gekoppelt an den weiblichen Körper und verbreitet durch Medien, wird in letzter Zeit zu einem Modethema. Bücher,⁴⁵ Symposien und Ausstellungen⁴⁶ widmen sich diesem Gegenstand, Kulturkritiker und Philosophen äußern sich dazu.⁴⁷ Heute ist die Konstruktion der Schönheit aus dem Bereich der Kunst in die der Popkultur und Werbung entlassen. Der Umgang mit diesem ephemeren Begriff als einer ideologischen Konstruktion in der sowjetischen Gesellschaft am Übergang zu den 30er Jahren, in der die Werbung und die Popkultur konsequent ausgeschaltet wurden und die Repräsentation des weiblichen Körpers in der Kunst strikteren Normen oblag, ließ die Schönheit als Artefakt besonderer Art deutlich hervortreten. Die Macht hat einen Typ der Schönen vorgeschrieben – als etwas Neues, doch den Schönen auch die Verhaltensregel diktiert, und zwar die alten. Im Grunde genommen stützte sich das eine wie das andere auf eine Imitation der bäuerlichen Vorstellungen und wurde als Mittel genutzt, der Gesellschaft eine einende Identität zu geben.

Diese Verbindung folgt jedoch einer alten Tradition, angefangen bei dem römischen Theater und fortgesetzt in anderen Epochen. „Many great stage actresses in the Restoration, when women were first allowed into the English stage, often kept up their practice as prostitute... There is an aesthetic continuity between all the professions that display the body, Prostitution like acting emphasizes individual pleasure through a kind of benevolent deception, a „trick““ (Leo Braudy. *The World in a Frame*, New York 1976, 214).

⁴⁵ Dave Hickey, *The Invisible Dragon – Four Essays on Beauty*, Los Angeles 1993; Ernst Karpf / Doron Kiesel / Karsten Visarius (Hrsg.), *Bei mir bist Du schön: die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film*, Marburg 1994; Bernd Guggenberger, *Die soziale Macht der Schönheit*, Eggingen 1991.

⁴⁶ Vgl. „Regarding Beauty“ im Washingtoner Hirshhorn Museum 1999, wiederholt unter dem Titel „Beauty now – die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts“ im Münchener Haus der Kunst 2000. Vgl. Niklas Maak darüber in der SZ, 12. Februar 2000, 17.

⁴⁷ Peter Sloterdijk, „Unsere Sterne sind weiblich“, *Vogue* (Deutschland), 12, 1993, 62-64.

Susi K. Frank

**„SIBIR’, SIBIR’ ... RUSSKIJ KRAJ“
DIE SIBIRISCHE THEMATIK IM SOWJETISCHEN FILM ZWISCHEN
1928 UND 1947**

Will man versuchen, die Spezifik der Darstellung Sibiriens im sowjetischen Film herauszuarbeiten, so scheint es zunächst unumgänglich zu fragen, welche Kontinuitäten und Differenzen in der Bearbeitung des Themenfelds „Sibirien“ sich zwischen den Filmen und früheren oder gleichzeitigen literarischen Texten abzeichnen, und welche Transformationen in der Bearbeitung der Thematik das mehr oder weniger neue Medium des Films mit sich bringt.

Von der Oktoberrevolution bis zum Ende der 1940er Jahre lassen sich in den literarischen Texten, die Sibirien thematisieren, einige Schwerpunkte ausmachen. Der erste ist ein geographischer: im Zusammenhang mit der Konzentration der politischen Interessen auf den Fernen Osten seit dem Ende des 19. Jh.s hatte sich auch der dominante Referenzraum der Sibirientexte dorthin verlagert. Dies betraf auch die Verbannungstexte seit dem Ende des 19. Jh.s (und außerdem auch die russische Ethnographie Sibiriens). Die Beispiele für diese räumlich-thematische Verlagerung, die auf eine politische Aktualität und damit auf einen geopolitischen Subtext verweist, reichen von P. Kropotkin und VI. Arsen’ev über Vs. Ivanov und A. Fadeev bis hin zu P. Pavlenko und V. Ažacv, um nur einige wichtige Namen zu nennen.

In diesem geographischen Rahmen kann man ab den 1920er Jahren mehrere Themenkomplexe ausmachen: einmal einen revolutionär-militärischen, zu dem sowohl die Texte über Revolution und Bürgerkrieg als auch über den Ausbau der Grenzsicherung gegen äußere Gegner wie Japan und Amerika zu rechnen sind, weiterhin den des sowjetischen Um- und Aufbaus in industrieller und gesellschaftlicher Hinsicht (Entkulakisierung, Industrialisierung) und drittens den ethnographischen, der mit den beiden anderen eng verwoben ist, sich aber durch eine Tendenz, langsam zu verschwinden, auszeichnet. Noch deutlicher als die beiden anderen läßt gerade der ethnographische Komplex die Nachzeichnung einer kontinuierlichen Entwicklung zwischen den 20er und den 40er Jahren zu. Jurij Slezkine (1994) hat in Analogie zum Ansatz von Katerina Clark die Herausbildung eines ethnographischen „masterplot“ in der Literatur des

Sozialismus aufgezeigt, der sich auf den kurzen Nenner „long journey“ bringen läßt.

Diese „lange Reise“ meint natürlich den Weg der archaischen Ureinwohner Nordostasiens in den Sozialismus, den Prozess ihrer Transformation in Sowjetmenschen, bei denen die auf ihre ethnische Herkunft verweisende physiognomische Abweichung entweder nur noch eine ornamentale oder eine auf die ethnische Vielfalt und damit Allumfassendheit des sowjetischen Imperiums verweisende Funktion hat. Wegbereiter und Führer auf dieser „long journey“ sind naturgemäß stets russische Aufklärer-Helden, die die 'Primitiven' aus ihrer Welt ur- oder besser protosozialistischer (Pseudo)werte direkt ins Paradies des wahren Sozialismus überführen, zu dem sie mehr als alle höher entwickelten, in differenzierteren Klassengesellschaften lebenden Menschen prädestiniert scheinen. Paradigmatisch hierfür wären etwa A. Fadeevs Roman *Poslednij iz Udege* (1929-40 unvoll.), A. Koptelovs *Velikoe kočev'e* (1937), R.I. Fraermans *Putešestvie v nastojščee*, N. Zadornovs *Amur batjuška* (1937-40). Neben dem immer nur leicht variierten Plot haben diese und viele andere Texte heute mehr oder weniger vergessener bzw. in den Bestand der Jugend- und Abenteuerliteratur abgesunkener Autoren eine bestimmte Topik herausgebildet, die sich auch in den Texten der spätsowjetischen ethnischen, d.h. von den paläosibirischen Völkern abstammenden Autoren als resistent erwies. Dazu gehören etwa die Topoi der Blindheit, des Aberglaubens, der naiven Kindlichkeit (die der hinterhältigen Bösartigkeit von Vertretern fremder, feindlicher Kulturen wie z.B. der Japaner gegenübersteht) und des Schmutzes, durch die sich die archaischen Kulturen auszeichnen, und von denen sie durch die sowjetische Zivilisierungsmission befreit werden. Ein weiteres wichtiges Merkmal des long journey-plots ist die semantische Opposition, in die die sibirischen Völker, die sog. „severnnye narodnosti“ als Gegenpol zu den geographisch umliegenden, kulturell höherentwickelten und der Sowjetunion politisch und militärisch feindlichen Nationen wie Japan und Amerika gestellt werden. Diese Opposition ist, auf den Punkt gebracht, die zwischen dem eigentlich, kategorisch Fremden, als dem Bedrohlichen und Bösen weil ‚Imperialistischen‘ einerseits und dem relativ Fremden, aber nur durch eine historische Distanz getrennten, das dem Eigenen assimiliert und schließlich vollkommen einverleibt werden kann. Diese ideologische Wertung des Fremdkulturellen bildet den Kontext des sowjetischen Kampfes gegen und um die Ethnographie als wissenschaftliche Disziplin (die gleichwohl historisch viel tiefer in der russischen Kultur und ihrem Begriffen des Eigenen und Fremden verwurzelt ist) und erklärt, warum der ethnographische Themenkomplex in der russisch-sowjetischen Sibirienliteratur und auch in den Sibirien thematisierenden Filmen in stalinistischer Zeit zu einer spezifischen Marginalisierung bzw. imperialistischen Ornamentalisierung tendiert.

Während der ethnographische Bereich literarisch vielfach durch Autoren bearbeitet wurde, die selbst russisch-sibirjakischer Abkunft waren und mit ihren Texten auch eine Art sowjetischer Heimatliteratur schufen bzw. ihre Literatur selbst als Element der sowjetischen ‚Zivilisierungsmission‘ verstanden, stehen die beiden anderen Themenkomplexe v.a. bei Autoren aus den russischen Metropolen, die nur einen bestimmten Lebensabschnitt in Sibirien bzw. im Fernen Osten verbrachten, im Mittelpunkt. Als Beispiele seien hier P. Pavlenkos *Na vostoce* (1936) und V. Ažajevs *Daleko ot Moskvy* (1949) genannt.

Die inhaltliche und axiologische Entwicklung der drei Themenkomplexe steht, so scheint es, im Fall der Sibirientexte in noch engerem Zusammenhang mit und in Abhängigkeit von den innen- und außenpolitischen sowie den wirtschaftlichen Aktualitäten als literarische Texte mit anderer Thematik. Die Sibirienliteratur ist Gebrauchsliteratur in einem unmittelbaren Sinn, die die politischen Entscheidungen und wirtschaftlichen Prozesse des totalitären Systems ideologisch unterfüttert.

Alle drei Themenbereiche nun lassen sich in den exemplarisch für diesen Beitrag ausgewählten Filmen wiederfinden und z.T. in ihrer Transformation verfolgen. Hier zunächst eine kurze Auswahlliste der Filme, in denen Sibirien oder ein Teil des russisch beherrschten nordasiatischen Raums zentrales Thema sind. Nur einige von ihnen können allerdings im Folgenden ausführlicher diskutiert werden.

Filme mit sibirischer bzw. fernöstlicher Thematik

- 1926 *Šestaja čast' mira*; Regie: D. Vertov (Sovkino)
- 1928 *Potomok Čingis Chana*; dt. *Sturm über Asien*; Regie: Vs. Pudovkin;
Drehbuch: O. Brik (Mežrabpom)
- 1929 *Turksib*; Regie: V. Turin unter Mitarbeit von V. Šklovskij (Vostokkino)
- 1929 *Goluboj Ėkspress*; Regie: I. Trauberg
- 1931 *Odna*; Regie: G. Kozincev u. L. Trauberg; Musik: D. Šostakovič;
- 1935 *Aërograd*; Regie: Dovženko (Mosfil'm & Ukrainfil'm)
- 1935 *Letčiki*; Regie: Julij Rajzman
- 1936 *Syn Mongolii*; Regie: I. Trauberg (Drehbuch: B. Lapin, Z. Chacrevin; L. Slavin; Lenfil'm)
- 1940 *Sibirijaki*; Regie: L. Kulešov (Sojuzdetfil'm)
- 1946 *Poezd idet na vostok*; Regie: Julij Rajzman (Mosfil'm)
- 1947 *Skazanie o zemle sibirskoj*; Regie: I. Pyr'ev (Verse von I. Sel'vinskij;
Lieder: E. Dolmatovskij) (Mosfil'm)
- 1950 *Daleko ot Moskvy*; Regie: A. Stol'per
- 1951 *Prževal'skij*; Regie: S. Jutkevič

- 1970 *Ballada o Beringe i ego druž'jach*; Regie: Ju. Šavyrev, Gor'kij-Studio
(V. Šklovskij Koautor des Drehbuchs)
1974 *Dersu Uzala*; Regie: A. Kurosawa (Mosfil'm)
1976-78 *Sibirjada*; Regie: Michalkov-Končalovskij (Mosfil'm)
1977 *Le Rapid-Transsibérien*; Regie: E. Urazbaev
1996 *Ermak*; Regie: Vl. Krasnopol'skij/V. Uskov (Mosfil'm)

Vergleicht man die filmischen mit den literarischen Thematisierungen Sibiriens im angegebenen Zeitraum, so fällt auf, daß während die Sibirienliteratur doch zu einem überwiegenden Teil von sibirjakischen Autoren stammt, die Sibirienfilme fast ausschließlich von Regisseuren aus dem Zentrum Rußlands gedreht wurden. Mit dieser Differenz hängt ein sehr wichtiger Unterschied in Hinblick auf die Motivation der Texte bzw. Filme zusammen. Denn während die Texte entweder dazu bestimmt waren, die Referenzgegend auch dem Leser im Zentrum ins Bewußtsein zu rufen und sie aufzuwerten – dies hat eine bis in die Anfänge der sibirjakischen Literatur zurückreichende Tradition – oder aber den Autor selbst in der Sicht der Metropole aufzuwerten, der mit ihnen seine sozrealistische Karriere begann (so im Fall etwa von Fadeev), markieren die Filme vielfach Wendepunkte im Schaffen und in der Biographie der Regisseure, insbesondere derjenigen, die als Avantgardisten angefangen hatten. Markante Beispiele sind hier Dovženkos *Aërograd* und Kulešovs *Sibirjaki*, aber auch Pudovkins *Potomok Čingis Chana* als letzter Teil seiner avantgardistischen Trilogie vor der Wende kann dazugezählt werden.

Zweitens kann man, bezugnehmend auf die Reihe von Pudovkins *Potomok* über Dovženkos *Aërograd* bis hin zu *Skazanie o zemle sibirskoj* von Py'ev, einen Wechsel der Mediendominanz von der Literatur zum Film feststellen. Denn während Pudovkins avantgardistischer *Potomok Čingis Chana* 1928 mit dem Finale auf literarisch bereits historische Interpretationen der Revolution zurückgreift, nehmen *Aërograd* und auch *Skazanie o zemle sibirskoj* vorweg, was in literarischen Texten erst zur selben Zeit oder einige Zeit später formuliert wird. Gerade im Fall der sibirischen Problematik kann der als Medium der Agitation, der Massenpropaganda bevorzugte Film rascher aktuelle Ansichten vermitteln und mythisierende Interpretationen liefern. Als Beispiel sei hier nur der Film *Poslednij tabar* von 1935 (Evg. Šnejder/Moj. Gol'dblat) genannt, der das „poslednij“-Schema zeitgleich mit Fadeevs *Poslednij iz Udege* (woran Fadeev bis 1940 weiterschrieb ohne den Text abzuschließen) und vor I. Kratts *Ulachan poslednij* (1938) entwickelt hat (s.u.). Noch deutlicher als in literarischen Texten schwingt dabei stets ein geopolitischer Subtext mit, der den thematisierten geographischen Raum als imperialer Herrschaftsraum entwirft, – auch in solchen Filmen, die anscheinend ausschließlich auf ein ganz privates Sujet beschränkt sind (wie Rajzmanns *Poezd idet na vostok*). (Eine Untersuchung

der Verfilmung von V. Ažajevs Roman *Daleko ot Moskvy*, die mir leider nicht zur Verfügung stand, könnte hier weiterführen.)

Diese Entwicklung geht nun Hand in Hand mit einer Tendenz, die den ethnographischen Komplex betrifft. Hier läßt sich eine Parallele zur Literatur ausmachen, wo das ethnisch Fremde zunehmend einverleibt und zugleich ausgeklammert wird. Während es in den späten 20ern noch kein Problem bereitet, eine fremde, archaische Kultur als genuinen Träger und sogar als generelle Allegorie der Revolution darzustellen, geht es in den späten 40ern nur noch um einen nationalen Mythos, in dem im äußersten Fall noch vollständig assimiliertes und mit eigenem verschmolzenes Fremdes eine Existenzberechtigung hat.

Die Filme im einzelnen

Dz. Vertovs *Šestaja čast' mira* (Ein Sechstel der Welt) (1926) und Viktor Turins unter Mitarbeit von V. Šklovskij entstandenen Film *Turksib* (1929) seien hier nur als zwei frühsowjetisch-avantgardistische Dokumentarfilme erwähnt, um auf eine nicht unwichtige Differenz zwischen dem sowjetischen und dem westlichen Dokumentarfilm hinzuweisen, die den vieldiskutierten Gegensatz zwischen dem in Vertovs Konzept des „kinoglaz“ und der „fabrika faktov“ formulierten Ansatz des schöpferischen Umgangs mit Fakten, des Faktenschaffens und einem eher objektivistischen Umgang mit ihnen ergänzt bzw. darüber hinausgeht: Während in der Geschichte des westlichen Dokumentarfilms die ethnographische Thematik, d.h. die Aufgabe, das kulturell Fremde mit den Mitteln des neuen Mediums möglichst objektiv darzustellen und zugleich verständlich zu machen, eine ganz zentrale Rolle spielt – man denke nur an Robert Flahertys *Nanook* (1922) –, ist sie für den sowjetischen Dokumentarfilm geradezu irrelevant bzw. erschien kontraproduktiv. In Vertovs Hymnus auf die Sowjetunion als Kosmos der Zukunft verlieren ethnographische Details ihre konkrete Referenz fast vollständig in einer extrem lyrisierenden Montage und werden zu Symbolen der Allumfassendheit des Prozesses der sowjetischen Transformation, in dem alle beteiligten Ethnien zu einer symphonischen Einheit verschmelzen. Vertov hat diesen Film selbst als endgültige Aufhebung der Grenzen zwischen Akteuren und Publikum angesehen, da hier alle Sowjetbürger gleichermaßen Helden und Zuschauer seien. „Zum zehnten Jahrestag des Oktobers – so Vertov, auf Puškins *Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj* anspielend, – darf es keinen einzigen Tungusen geben, der nicht *Ein Sechstel der Erde* gesehen hat.“ (Vertov 1926, in: Vertov 1973). Im Gegensatz zur Geschichte des westlichen ethnographischen Dokumentarfilms, der eng an der Intention nach dekolonialisierende, nach höherer Objektivität strebende Ansätze der Ethnographie wie das von Malinowski entwickelte Konzept der Feldforschung anknüpft, vollzieht der sowjetische Dokumentarfilm also umgekehrt eine in Hinblick auf den kolonisatorischen

Aspekt unreflektierte ‚Aufklärungspraxis‘, die in der alten gesamteuropäischen Tradition der Verbindung von Kolonialismus und „mission civilatrice“ steht.

In V. Turins *Turksib* etwa über den Bau dieser Bahntrasse, einem Film, der in den 30ern auf den Index kam, und der heute als Klassiker eines eher faktographisch-objektivistisch ausgerichteten avantgardistischen Dokumentarkinos gilt, wird dem ethnographischen Stoff relativ breiter Raum eingeräumt, jedoch letztlich nur, um sein transformatorisches Potential vorzuführen, d.h. um die Differenz zwischen dem „davor“ und dem „danach“ des sowjetischen Umbaus, der Kultivierung und Verbesserung der Landwirtschaft und der prognostizierten Industrialisierung herauszuarbeiten. Konsequenterweise endet der 1929 entstandene Dokumentarfilm mit dem Jahr 1931, für das die Prognose der Vollendung der Umgestaltung, der Realisierung der Utopie gestellt wird.

Nun zu den Spielfilmen. Hier sei an erster Stelle Pudovkins *Potomok Čingis Chana* erwähnt, obwohl er weder Sibirien noch genau den Fernen Osten, sondern die Mongolei zur Zeit des Bürgerkriegs thematisiert.

Zum Inhalt: 1920 herrscht in der Mongolei die Kampfsituation zwischen Weißen, britischen Besatzern, bolschevistischen Partisanen und Mongolen. Die Mongolen werden gezeigt als Opfer der Unterdrückung und Ausbeutung durch britische Pelzhändler. Durch einen Zufall gelangt der Bauernjunge Bair in den Besitz eines geheimnisvollen Amuletts, das ein betrügerischer Lamapriester auf der Flucht aus der Nomadensiedlung verliert. Als er bei einer Partisanenaktion von den Briten gefaßt wird und erschossen werden soll, entziffert ein britischer Missionar das Amulett: sein Träger wird darin als direkter Nachkomme Džinghis Khans bezeichnet. Dies bringt den britischen Statthalter auf die Idee, aus dem Mongolen einen Marionettenherrscher zu machen, der die eigene britische Kolonialmacht sichern könnte. Nur knapp entgeht er der zuvor bereits angeordneten Erschießung und wird halb tot aus einem Geröllfeld zurückgeholt und in einem filmisch in kunstvoller avantgardistischer Tradition festgehaltenen langwierigen chirurgischen Eingriff mühsam wieder „zusammengeflickt“. Als er aber nach seiner Inthronisierung zum Zeugen einer Erschießung, wie seine eigene es war, wird, verwandelt er sich urplötzlich in einen mongolischen „bogatyř“, der alle Briten über den Haufen schmeißt, mit seinen Händen das ganze Haus niederreißt und dann mit Partisanen und Mongolen unterstützt von der Natur, einem tatsächlichen schrecklichen Sturm, den für Briten und Weiße niederschmetternden „Sturm über Asien“ beginnt.

In den Konflikt zwischen Weißen und Rotarmisten ist hier in interessanter Form die Opposition zwischen fremd und eigen in Gestalt von Briten, die zu diesem Zeitpunkt die Mongolei besetzt hielten, versus Mongolen als Rotarmisten eingearbeitet. Pudovkin hat keine Probleme damit, den Mongolen Bair als Inkarnation der russischen bzw. zumeist kosakischen Führer von Volksaufständen zu sehen und dies ästhetisch in eine Metaphorik zu verpacken, die schon

im Symbolismus für Rußlands revolutionäre Energie geprägt wurde. Pudovkins Finale, das übrigens von dem des Drehbuchs von Osip Brik deutlich abweicht, erinnert doch allzu deutlich an Bloks *Skify* oder auch an sein Revolutionspoem *Dvenadcat'*. Diese Gleichsetzung des mongolischen mit den russischen „buntovščiki“ (die im Drehbuch von O. Brik dadurch abgemildert war, daß der Mongolenführer mit seiner Anhängerschaft zum Kreml ritt und sich dort den Führern der russischen Revolution freudig anschloss) könnte auch erklären, warum der Film im Ausland berühmter wurde als in Rußland selbst. Obwohl *Potomok* von dem dann v.a. unter der Führung von B. Šumjackij (ab 1928) zunehmend auf Popularität ausgerichteten Studio „Mežrabpom“ gedreht wurde und dementsprechend alle für die damalige Zeit nur denkbaren Elemente des Actionkinos enthält und – im Gegensatz zu den anderen Pudovkin-Klassikern – auch heute durchaus noch Spannung vermitteln kann, hatte der Film in Rußland keinen besonderen Erfolg und führte Pudovkin schließlich zu seiner politisch motivierten ästhetischen Wende. Daß der Film im Westen, insbesondere in Deutschland so populär wurde,¹ läßt sich mit einem Argument auf derselben Linie interkultureller Wertung erklären. Denn *Sturm über Asien* paßt nicht nur in die russische, spezifisch symbolistische oder auch eurasianische Selbstinterpretation, sondern v.a. auch in die traditionelle Sicht des Westens auf Rußland und seine asiatischen Wurzeln, die eine kontinuierliche Traditionslinie zwischen den Europa im Mittelalter bedrohenden ostasiatischen Nomadenvölkern und der russischen Revolution sieht, die beide gleichermaßen in romantischer Tradition als „historische Elementarmächte“ gesehen werden.

Was den ethnographischen Komplex angeht, so zielt *Potomok* auf eine absolute Solidarität zwischen den unterschiedlichen Ethnien ab, die bei den rot-armistischen Partisanen vertreten sind. Ethnische Differenz wird hier ebenso wie die geschlechtliche markiert durchgestrichen, was der Unterstreichung der Solidarität und Einheit dient. Dies zeigen die Szenen, wo Partisanenversammlungen dargestellt sind: Hier wird die ethnische Differenz durch die Vielfalt der Kopfbedeckungen ‚nur‘ ornamental markiert, in der Interaktion dagegen überwunden.

Mit Pudovkins *Potomok* wurde von den Zeitgenossen häufig *Goluboj Ėkspres* (1929) von I. Trauberg verglichen, ein Film über den Ausbruch der Revolution in China, und zwar in einem Zug, in dem alle gesellschaftlichen Schichten vertreten sind, und den letztlich die Arbeiterklasse in Zusammenarbeit mit den Bauern in ihre Gewalt bringt.

Hier ist die Metapher des Zuges relevant, der – auch im Zusammenhang mit dem „long journey“-Plot – häufig als Symbol der Revolution, des ges. Fort-

¹ In England dagegen versuchte man den Film angeblich wegen Verunglimpfung bzw. Hetze gegen die britischen Besatzer zu beschlagnahmen.

schritts inszeniert wurde. Ein wichtiger literarischer Prätext dafür wäre Vs. Ivanovs *Bronepoezd 14-69*.

Dieses Motiv wird im Weiteren für den Sibirienfilm *Poezd idet na vostok* relevant, wo es jedoch seiner revolutionären Semantik völlig entleert und imperialistisch umkodiert wird: eine revolutionäre Bewegungsmetapher wird zu einer Metapher des Ermessens der Reichweite imperialer Macht.² Dazu noch im Folgenden.

Während Pudovkins *Potomok* gewissermaßen einen Endpunkt einer Schaffensphase markiert, stellt Dovženkos Film *Aërograd* (1935) (engl. Titel „Frontier“) einen – aus heutiger Sicht eher deprimierenden – Neuanfang dar. *Aërograd* entstand nach der politischen und künstlerischen Niederlage, die der Regisseur mit *Zemlja* in den Augen der zeitgenössischen Kritik erlitten hatte, im direkten Auftrag Stalins, an den Dovženko sich ratsuchend gewandt hatte. Dementsprechend wurde *Aërograd* am 1. Schriftstellerkongreß 1934 mit vielen Vorschußlorbeeren versehen.³

Erstmals wandte sich der ukrainische Regisseur hier einer nichtukrainischen Thematik zu,⁴ deren Gestaltung ihm, obwohl er den Fernen Osten in Gemeinschaft seiner Frau, Julija Solnceva, und des Schriftstellerfreundes Fadeev als Vorbereitung mehrere Monate bereist hatte, überaus graphisch-schematisch (vgl. Taylor 1993, 87) geriet.

Aërograd, ein Film, der den Kampf der Partisanen an den Küsten des Fernen Ostens und die Planung und Vorbereitung zum Bau einer neuen sowjetischen Küstengrenzstadt mit vorrangig Außenverteidigungszielen thematisiert, läßt sich, abgesehen von Stalins Ratschlag, auch gut in den Kontext der seit Anfang der 30er von Boris Šumjatskij (vgl. etwa *Zadači zemljana*, 1934) als Chef des Sovkino festgesetzten Themenvorgaben verstehen. In Orientierung an Šumjatskij's Plan von 1934 ordnet Taylor (1993) *Aërograd* in die Gruppe der die Verteidigung der Sowjetunion nach außen thematisierenden Filme ein (die anderen Themenbereiche waren: 1. Kollektivisierung der Landwirtschaft, 2. sozialistische Konstruktion der Industrie, 3. Darstellung der Revolution durch ein individuelles Schicksal und 4. das alltägliche Leben eines neuen Menschen). Ein Zusammenhang ließe sich in Hinblick auf das Thema ‚sowjetische Luftfahrt‘ aber vielleicht auch zu dem im selben Jahr entstandenen Film *Letčiki* von Julij Rajzman herstellen.

Exemplarisch für die Mitte der 1930er scheinen an *Aërograd* v.a. zwei Momente: zum einen die Modellierung einer (noch relativ volksnahen) Heldenfigur,

² Vgl. die ganz ähnliche Darstellung des Eurasianers N. Trubeckoj in *My i drugie*.

³ Dort konnten aber auch noch solche ‚Klassiker‘ des sow. Kinos wie *Potomok* od. *Turksib* als Vorbilder gelobt werden. (Vgl. Taylor 1988, 332ff.)

⁴ Man könnte jedoch eine unterchwellige Kontinuität zwischen beiden Themenkomplexen Dovženkos vermuten, die darin bestünde, daß gerade die Ukrainer ein Hauptkontingent der Sibirienumsiedler insbesondere unter Stolypin ausmachten.

die – nach Taylor – die mittlere Phase der Entwicklung des Personenkultkinos bestimmt, und zweitens der Umgang mit der multiethnischen Situation an der fernöstlichen *frontier* (nicht zufällig war der englische Titel des Films *Frontier*).

Der Partisan Glušak, zentraler Held des Films, der japanische Spione und Aufwiegler, Altgläubige und Verräter ausmerzt, ist Repräsentant der rotarmistischen Partisanen schlechthin und zugleich Führerfigur und wird dies immer mehr, indem er sämtliche Hindernisse, die sich ihm in den Weg stellen, darunter den Vertrauensbruch seines engsten Freundes, heldenhaft überwindet – der Freund wird in einer dramatischen Szene von Glušak persönlich, der dabei seine tiefsten Sympathiegefühle bezwingt, zur Strafe hingerichtet. Im Unterschied zu anderen Filmen der frühen 30er, etwa Kozincev/Traubergs *Odna* (1931) über eine junge russische Lehrerin, die in den Altaj abkommandiert wird und sich dort mit dem Widerstand der Kulaken einerseits und der Primitivität der indigenen Bauern andererseits konfrontiert sieht, macht der Held von *Aërograd* aber keine typisch sozrealistische Entwicklung durch. Seine Persönlichkeit ist von Anfang an fest ausgebildet und wird durch seine Taten nur bebildert. Insofern gehört er voll und ganz in die von Taylor (1993) konstatierte Gruppe der „quasi-kultischen“ Filmen, wozu auch jene Filme der späten 30er zählen, die Helden der russischen Geschichte „sub specie socrealizma“ heroisieren.

Auch die multiethnische Situation wird in *Aërograd* beispielgebend behandelt: Wie in *Potomok* werden auch hier gut vs. böse und eigen vs. fremd verkoppelt, sodaß auf der einen Seite eine Vereinnahmung oder Einverleibung des Fremden stattfindet, auf der anderen aber eine auch durch das ethnisch Eigene verlaufende absolute Abgrenzung von dem Feindlichen, Bösen vollzogen wird. So werden die von Glušak aufgespürten, gestellten und gerichteten Japaner erwartungsgemäß zum Inbegriff des Feindbildes stilisiert. – Dovženko hat von *Aërograd* offen als Film gesprochen, der auf einen zukünftigen, von Japan und den USA ausgehenden und gegen die Sowjetunion gerichteten Weltkrieg und ihre Verteidigung bis zum Sieg vorbereiten sollte (vgl. Dovženko 1972). – Wie in den literarischen Texten der Zeit über den Fernen Osten häufig der Negativtyp des Amerikaners (vgl. Slezkine), so sind hier die Japaner mit den Attributen des ‚Falschen‘ und ‚Blinden‘ ausgestattet: sie tragen Brillen und beziehen ihre Weisheit aus Büchern, die sie in der Tajga mit sich herum-schleppen, anstatt wie der Partisan Glušak das Buch der Natur zu lesen. Auch die Altgläubigen, die in der eher absurden Interpretation des Films als zweite Hauptfeinde dargestellt werden, sind mehr auf ihre Ikonen, Abbildungen eines ‚falschen‘, eines Scheingottes und Bücher fixiert und deshalb den Partisanen letztlich hoffnungslos unterlegen. Anders die Rolle der sibirischen Ureinwohner: Sie sind als erste bereit, am Bau der von den Russen geplanten Stadt mitzuwirken. Der Film beginnt mit dem in weiterer Folge leitmotivisch wiederholten Bild eines durch die Schneeeinsamkeit auf Schiern fahrenden indigenen Jungen,

der die Baustelle für *Aérograd* sucht und sie nicht finden kann. Erst ganz am Schluß kommt er zu der Gruppe von Landsleuten, die die Ankunft der russischen Flugzeuge mit den Ingenieuren bejubeln. Bezeichnend auch die Rolle des jungen Chinesen, Van-Lin, der die Partisanen unterstützt, und der es eigentlich ist, der Glušak den Verrat seines Freundes entdeckt. Van-Lin ist dazu verurteilt, im Kampf der Partisanen gegen die Altgläubigen zu fallen. Mit seinem Opfer rettet er die Revolution und zitiert damit einen wichtigen literarischen Prätext für die interkulturelle Thematik des Fernen Ostens, Vs. Ivanovs *Bronepoezd 14-69*, wo es ebenfalls der Chinese, Sin-Bin-U, ist, der freiwillig sein Leben für die Revolution hingibt, indem er sich vor den bislang von den Weißen besetzten Zug wirft, um ihn zu stoppen.

In Hinblick auf den generellen Bezug von *Aérograd* zu literarischen Verarbeitungen dieser Thematik läßt sich eine auffällige Nähe in Inhalt und Tendenz v.a. zu Pavlenkos *Na vostoke* konstatieren, der jedoch ein Jahr später als *Aérograd* erschien. Analog zu Pavlenko und anderen Texten zur gleichen Materie erscheint der Partisanenheld Glušak sowohl gegenüber dem Chinesen als auch in der überaus entfernten Gegenüber- bzw. Zusammenstellung mit den Indigenen als bogatyr'-hafter frontiersman und Missionar, der über alles erhaben und alleiniger Wegbereiter des sowjetischen Plans ist. In einer Hinsicht überschreitet Dovženko allerdings eine ungeschriebene Regel der sozialistischen Entfaltung dieser Thematik, auf die Slezkine (1994) verwiesen hat. Denn obwohl es normalerweise nicht vorkommt, daß ein russischer ‚Kulturträger‘ eine Vertreterin der Natives heiratet, bekommt in *Aérograd* immerhin eine Randfigur, nämlich der Sohn Glušaks mit einer Koreanerin ein Kind.

Was nun die Semantisierung des fernöstlich-sibirischen Raumes als solchen anbelangt, so wird er dadurch, daß die Stadt *Aérograd* reines Projekt bleibt, als utopischer Raum der absoluten Möglichkeiten entworfen und transformiert damit den älteren russischen Sibirientext, in dem Sibirien als Raum der Ausgrenzung und zugleich der Zukunftshoffnung durch eine unaufhebbare semantische Ambivalenz gekennzeichnet war. Dieser Aspekt ist auch für Rajzmans *Poezd idet na vostok* relevant, von dem noch im Folgenden zu handeln sein wird.

Neben Dovženko gibt es auch einen zweiten avantgardistischen Regisseur, der seinen Ruf in der Stalinzeit mit einem Film über Sibirien zu konsolidieren versucht hat: *Sibirijaki* (1940) war der erste Film von L. Kulešov nach einer siebenjährigen Pause, zu der ihn die übliche Bezeichnung des vermeintlichen Formalismus gezwungen hatte (Vgl. Levaco 1974). Aber im Unterschied zu Dovženko begann für Kulešov mit diesem für das Jugendfilmstudio „Sojuzdetfil'm“ gedrehten Film der endgültige Rückzug aus der Regie. Das Drehbuch von Vitenson handelt von Tajgajägern und ist konzentriert auf zwei Jungen, die eifrig nach einer Pfeife suchen, die Stalin verloren hatte, um sie ihm

zurückzugeben. Stalin selbst erscheint darin natürlich als gütige Figur, die alle Kinder instinktiv anzieht. Der Film hatte Erfolg, der der Kulešovmethode der Verbindung Ton-Bild zugeschrieben wurde, und Kulešov drehte danach noch drei weitere Kinderfilme mit z.T. ebenfalls mehr oder weniger sibirischer Thematik: 1942 *Kljatva Timura* u. *Junye Partizany*; 1943 *My s Urala*, bevor er sich ganz dem Unterricht im VGIK widmete.

In den ersten Nachkriegsjahren begann eine Niedergangsperiode des sowjetischen Films, die sich v.a. auch quantitativ in Zahlen niederschlug: die Periode des sog. „malokartin'e“ (vgl. Turovskaja 1993: 44), setzte – nach einem ersten Einbruch in den 30ern, wo plötzlich statt über 100 wie Ende der 20er nur noch die Hälfte produziert wurde (was mit der inhaltlichen Zensurkritik an vielen eingereichten Projekten zusammenhing) – 1947 ein und erreichte den absoluten Tiefpunkt Anfang der 50er (mit 9 realisierten Filmen im Jahr 1951).⁵ In dieser Zeit entstanden fast zeitgleich zwei Filme, in denen der Raum Sibirien auf je besondere Weise thematisiert wird.

Was die Sujets anbelangt, so stehen die Sibirienfilme von Pyr'ev und insbesondere von Rajzman im Kontext einer unmittelbar nach Kriegsende leicht nachzuvollziehenden Tendenz der Abwendung des Publikums von politischen, insbesondere Kriegssujets und Hinwendung zum Privaten und Individuellen.⁶

Die ethnographische Thematik ist bei Rajzman und Pyr'ev ebenso gänzlich verdrängt wie die Auf- und Umbauproblematik der Vorkriegszeit. Nur die militärisch-geopolitische Linie bildet einen Subtext, der die Kontinuität etwa zu Dovženkos frontier-„Poem“ herstellt.

Der Film *Poezd idet na vostok* von Julij Rajzman⁷ entstand 1946, in jener Zeit als auch *Kljatva* von Čiaureli, der zweite Teil von Ėjzenštejns *Ivan Groznyj* u. Pudovkins *Admiral Nachimov* gedreht wurden. Nur wenig nach seinem Erscheinen wurde *Poezd idet na vostok*, obwohl er in der Sowjetunion wie auch im Ausland erfolgreich war, von der stalinistischen Zensur wegen ‚Überflüssigkeit‘ verboten. Passek bezeichnet ihn als „magnifique roman d'amour“ (Passek 1981, 78), in dem sich ein junger Offizier, der im Krieg im Baltikum gekämpft hat (und gebürtiger Leningrader ist) und eine junge Frau aus

⁵ Zur selben Zeit, d.h. in den ersten Nachkriegsjahren, wurden nach einer Phase der verordneten ‚Autarkie‘ in den 30ern – wie Maja Turovskaja es nennt – erstmals zahlreiche westliche Filme (gleichsam als Kriegsbeute aus dem Goebbels Archiv, vgl. Turovskaja 1993, 51) nach Rußland gebracht. Neben deutschen Filmen der Nazizeit (etwa *Die Frau meiner Träume*, 1944, mit M. Röck) wurden auch amerikanische Filme (z.B. *The roaring twenties* v. Raoul Walsh, 1939, oder *Tarzan*) gezeigt, deren Besucherzahlen die der aktuellen sowjetischen Filme bei weitem übertrafen.

⁶ Vgl. Turovskaja (1993: 50), die als Bsp. VI. Petrovs Melodram *Bez viny vinovatye* (1945) erwähnt.

⁷ Rajzman begann seine Karriere als Assistent bei Protazanov (*Aëlitä*, 1925). Mitautor des Huldigungsschreibens „Dorogoj Josif Vissarionovič“ von 1934 mit u.a. Pudovkin und Dovženko (vgl. Taylor 1988, 336f.); später als stets offizieller Regisseur oft von Stalin kritisiert, s.u.). Sadoul bezeichnete *Poezd* als „leichte Komödie“.

Moskau am 9.5.1945, am Tag des Sieges, in der Transsib Richtung Vladivostok begegnen und sich nicht einem einfachen Reiseabenteurer („vagonnaja intrižka“ heißt es im Film selbst) hingeben, sondern die Reise zum Anlaß für Reflexionen über die Totalität der Liebe und die Möglichkeit einer einzigen Beziehung für das ganze Leben, so Passek (1981).

Im Gegensatz zu den „long journey“-Semantisierungen des Zuges als Revolutionsmetapher, greift dieser Film auf das ältere Muster der Reisenovelle zurück. Die Reise zweier Individuen, die aus der Metropole und zugleich aus dem Krieg kommen, um im Fernen Osten ein neues Leben zu beginnen, bedeutet für beide zunächst eine Auszeit, die zur Reflexion, zum Entwurf möglicher (neuer, alternativer) Identitäten, zum Pläneschmieden einlädt. Die Intrige beginnt, als beide sich vorgaukeln verheiratet zu sein. Zina, die Protagonistin erprobt auf der zwischenfallreichen Strecke verschiedene Identitäten und Berufe. Die Zugfahrt dauert nur eine relativ kurze Strecke bis Novosibirsk, wo die beiden den Zug verpassen. Hier erweist Zina sich als vorbildliche Lautsprecheransagerin. Danach sind sie teils mit dem Flugzeug – in das sie nur kommen, weil Zina als Sängerin und Ehefrau des Protagonisten und dieser als „morjak“ ausgegeben wird –, teils mit dem Pferdewagen, dem Traktor, auf dem Schiff oder zu Fuß unterwegs, bis sie erst in Čita, der Stadt der Dekabristenverbannung, wieder den Zug besteigen können. Verschiedentlich hat Zina immer wieder Gelegenheit, eine neue Geschichte über sich und ihren Begleiter, in den sie sich insgeheim auf den ersten Blick verliebt hat, zu erzählen. Nebenbei stellt sich heraus, daß sie Botanikerin ist und im Fernen Osten eine neue, fremdländische Beerensorte züchten möchte.

Da der für die Reise charakteristische Chronotop der Möglichkeiten nicht nur im Zug, d.h. in einem externen, exterritorialen Raum, sondern auch außerhalb und in anderen Transportmitteln stattfindet, tritt auch das zu überwindende Land selbst, Sibirien, in den Vordergrund der Darstellung. Hier kann der Film auf eine lange Tradition der literarischen Entwürfe Sibiriens zurückgreifen, in denen es aus verschiedenen Gründen immer wieder nicht nur als Reiseraum, sondern auch – insbesondere in den Verbannungstexten – als Raum alternativer Identitäten und alternativer Entwürfe der russischen Geschichte und Zukunft dargestellt wurde (Radiščev, Ryleev, Herzen, Jadrincev, Blok u.s.w.).

Darüberhinaus aber hat die Reise, die in der Überwindung der ganzen Strecke von Moskau über den gesamten eurasischen Kontinent bis zum Pazifik besteht, 1946 aber auch einen unübersehbar geo-politischen Subtext, da diese Strecke die russische Herrschaft über den gesamten Kontinent bis zum ‚großen Ozean‘ symbolisiert. Die Herrschaft über diesen Raum erscheint als Bedingung der Zukunft nicht nur der beiden Protagonisten, sondern der Sowjetgesellschaft der Nachkriegszeit, die sie repräsentieren.

Interessanterweise handelt *Poezd* wie schon zuvor *Aérograd* (und in der Literatur Pavlenkos *Na vostoke*) eigentlich vom „Nichtrealisierten“. In *Poezd* bleibt die gemeinsame Zukunft der Protagonisten und das Projekt der Kultivierung neuer Beerensorten im Fernen Osten ebenso reines Projekt wie der Bau der Stadt *Aérograd* im gleichnamigen Film.⁸

Als ausgesprochen zeittypisch kann in diesem Film die Rolle der Sibirjaken angesehen werden: Natives gibt es nicht mehr, sondern nur Sibirjaken, d.h. in Sibirien heimisch gewordene Russen. Dies oder besser diese führt die Szene der Siegesfeier im Speisewagen, die praktisch unmittelbar auf die Anfangsszene folgt und die sibirische Thematik einleitet, deutlich vor Augen. Je weiter die Sibirjaken aus dem Fernen Osten kommen, desto wilder sehen sie aus. Auch hier verstellt sich Zina gleich wieder und gibt sich als Kamčadalin⁹ aus, aber nur um sich mit dem zerzausten Kamčatka-Vertreter im Zug zu verbrüdern und anschließend doch ihre metropolitane Identität zu enthüllen. Auch in dieser Verbrüderung wird wieder der Bogen über den gesamten Kontinent und sowjetischen Herrschaftsraum gespannt.

Ich komme nun zu meinem letzten Beispiel: *Skazanie o zemle sibirskoj* (1947) von Ivan Pyr'ev,¹⁰ zu dem I. Sel'vinskij den Verstext verfaßt hat. Die Lieder stammen von E. Dolmatovskij. *Skazanie* war neben Aleksandrovs *Vesna* einer der ‚richtigen‘ Filme des Jahres 1947.¹¹

Im Mittelpunkt des Films steht eine spezifische Variante des zu erwartenden sozialistischen positiven Helden: die Laufbahn eines jungen Musikers wird durch zwei Ereignisse und Orte bestimmt, durch den Krieg und durch Sibirien. Im Krieg wird die linke Hand des angehenden Pianist von Weltrang, Andrej

⁸ Darin unterscheidet sich *Poezd* deutlich von *Skazanie*, das die Zukunft als weitgehend abgeschlossen, als reine Fortsetzung der bereits auf allen Ebenen durchgeführten Eroberung und Kultivierung erscheinen läßt. Die Abreise der metropolitane, durch die sibirische Erfahrung geprägten Protagonisten nach Krasnojarsk kann vor diesem Hintergrund als akzeptabler Kompromiss interpretiert werden.

⁹ Zum Motiv der Kamčadalin vgl. einen der wenigen breiter rezipierten Romane der sibirjakischen Romantik von V. Kalašnikov *Kamčadalka*, der in Petersburg gedruckt und sogar ins Deutsche übersetzt wurde.

¹⁰ I. Pyr'ev begann als Assistent bei den Stummfilm bei Tarič; führte aber selbst erst in der Epoche des Tonfilms Regie; „I. A. Pyr'ev (1901-65) had a reputation for making films that closely reflected the Party line, e.g. *Konveer smerti* (1933), *Partijnyj bilet* (1936), *Traktoristy* (1939).“ (Taylor/Spring 1993, 248) *Svinarka i pastuch* (1941). Pyr'evs frühe Filme, *Partijnyj bilet* (in dessen Sujet Sibirien auch eine gewisse Rolle spielt) und *Bogataja nevesta* (1938) wurden zunächst von den Leitern der Mosfilm abgelehnt, danach aber von Stalin persönlich genehmigt (u. im ersten Fall umbenannt). (B. Sumjatskij, der – übrigens aus Sibirien gebürtige (vgl. Taylor in: Taylor/Christie 1991) – Direktor von Mos- bzw. Sozjuzfil'm wurde gerade nach der Abweisung von *Bogataja nevesta* als Direktor der Mosfilm entlassen.) Dies entsprach der üblichen Praxis Stalins sich persönlich in die Auswahl und Gestaltung der Kinofilme einzumischen (vgl. auch Ėjzenštejn nach dem Verbot von *Bežin lug A.N.*). Ein anderes Beispiel dafür ist Dovženkos *Aérograd*, s.o.

¹¹ 1949 wurde der Filmkritiker Bleiman aufgrund seiner angeblich kritischen Haltung gegenüber *Skazanie* des ‚Kosmopolitismus‘ bezichtigt und ähnlich L. Trauberg, Ėjzenštejn u.a. in seiner Karriere bedroht.

Nikolaeviĉ Balašov, so schwer verletzt, daß er sein Talent nicht mehr realisieren kann (nicht einmal Ravels Klavierkonzert für die linke Hand könnte er so spielen). Enttäuscht und durch einen minderbegabten Rivalen auch in der Liebe zu einer Studienkollegin und Sängerin, Nataša, beschämt, zieht er sich vor Gram ins ferne Sibirien zurück, verbannt sich gleichsam selbst nach Sibirien, wo er, wie sich herausstellt, ursprünglich herkam. Gerade dort aber kommt seine Begabung schließlich doch noch zur vollen Entfaltung: zunächst durch eine musikalische Ersatzbetätigung als „traktirnyj garmonist“ – wie sich sein Moskauer Rivale abfällig äußert – vom Volk geliebt, aber künstlerisch unbefriedigt, zieht er sich nach einem scheinbar endgültigen Liebesverzicht noch weiter in die eisigen Tiefen zurück und komponiert und dichtet dort zugleich das titelgebende *Skazanie*, eine hymnische Symphonie über Sibirien und die Geschichte seiner Eroberung durch Ermak, seiner russischen Kultivierung, Industrialisierung und Umgestaltung zu einem Land der realisierten sozialistischen Utopie.

Balašov macht eine für den Helden des Sozialismus (vgl. Clark) typische Entwicklung durch, die von äußeren, tlw. widrigen Bedingungen mitverursacht wird. Denkt man an die literarische Folie, so kann er durchaus zwischen den bis zur Lächerlichkeit heroisch gegen seine körperlichen Defekte ankämpfenden Pavka Korčagin und den im gleichen Jahr erscheinenden Voropaev-Vitamiņič, der ebenfalls seiner Kriegsversehrung heroisch trotzt, gestellt werden.¹² Als Künstler unterscheidet er sich jedoch deutlich von solchen ‚alltäglichen‘ Helden: nur als Künstler hat er das Recht zum vollkommenen Rückzug und zur Individualisierung und nur, um dann mit einem Epos, das Rußland ein neues Bild seiner heroischen Vergangenheit gibt, der ganzen Nation zu dienen. Nach der Einteilung der Personenkultfilme bei Taylor gehört *Skazanie* zumindest zur Gruppe der quasi-kultischen Filme. Da Balašov aber als Schöpfer des Poems zugleich Neuschöpfer Sibiriens als von Rußland eigentlich erst erschaffenen Raum bzw. als genuin russischem Herrschaftsraum gesehen werden muß, kommt er den politischen Helden der tatsächlichen „Kult-Filme“, die ja auch Schöpfer des Sowjetstaates sind, als deren Äquivalent sehr nahe. Denn Balašov ist künstlerisch geradezu omnipotent: er komponiert, dichtet und – das ist sein erster Job in Sibirien – zeichnet architektonische Pläne für den Neubau des Landes.

Stalin selbst wird im Film nicht erwähnt. Explizit aber wird im Epos Balašovs Lenin angerufen: „[...] plan razrabotal Lenin, pošel on rukovodit' [...] na vstreĉu velikim leninskim planam Sibir' zolotaja vstaet.“

¹² Als heroischer Film steht *Skazanie* auch in der Tradition *Čapaevs* (Brüder Vasilev, 1934). Übrigens, es ist vielleicht zu weit hergeholt, aber eigentlich könnte man *Čapaev* seinerseits als Reinkarnation *Ermaks* ansehen: denn wie *Ermak* im *Irtyš* so ertrinkt *Čapaev*, von einer tödlichen Kugel getroffen, im Uralfluß. Sein Siegeszug wird jedoch wie der *Ermaks* von den Kosaken von seinem Rotarmistentrupp vollendet.

Als Künstlerfigur ist der sich zu einem großen Komponisten entwickelnde Pianist Andrej Nikolaevič Balašov in den Filmen der 30er u. 40er Jahre kein Einzelfall. Häufiger als fiktive Künstlerfiguren waren allerdings heroisch stilisierte Künstler der frühen Sowjetzeit, wie etwa M. Gor'kij, den auch N. Čerkasov mehrfach mimte (z.B. in Romms *Lenin v 1918 godu*, oder auch im Drama *Lenin* (beides 1939). Reale Komponistenfiguren, die ebenfalls bevorzugt von dem Star N. Čerkasov dargestellt wurden, erschienen interessanterweise erst nach *Skazanie* im Film: so z.B. *Musorgskij* (1948-49) oder *Rimskij Korsakov* (1950). Wobei hier wahrscheinlich weniger an eine Inspiration durch *Skazanie* als an die offizielle Themenvorgabe für diese Jahre zu denken ist.

Der Titel *Skazanie o zemle sibirskoj* zitiert nicht nur die mittelalterliche historisch-erzählende Gattung des „skazanie“, sondern direkt die frühe und berühmte sibirische Chronik der Geschichte Sibiriens, die *Esipovskaja letopis'*, die unter dem Bischof Savva Esipov am Episkopat Tobol'sk Anfang des 17. Jh.s verfaßt worden war. Sie wurde von manchen Kopisten auch „Skazanie o Sibirskoj strane“ genannt. Außer ihr gibt es noch einige andere historische Werke aus dieser Epoche, die man als ‚Gründerzeit‘ der Russen in Sibirien bezeichnen könnte, wie die sog. *Stroganovskaja letopis'*, die *Istorija sibirskaja* des sog. sibirischen „Aufklärers“ Remezov oder das *Povestvovanie o Sibiri* des kroatischen Gelehrten Jurij Križanic. Obwohl die Texte aus ganz unterschiedlichen Motiven von Autoren in sehr verschiedenen Lebenssituationen und in geradezu entgegengesetzter Beziehung zum Moskauer Machtzentrum verfaßt wurden, stellen sie doch allesamt die Geschichte Sibiriens als Geschichte seiner russischen bzw. kosakischen Eroberung dar. Sie alle, egal ob im Auftrag der Stroganovs, des Bistums Tobol'sk, von einem Sibirjaken oder einem ausländischen Verbannten verfaßt, entstanden in Sibirien selbst und dienten der Semantisierung des eroberten und kolonisationsmäßig anzueignenden geographischen Raumes. Sibirien wurde durch die Darstellungen in den Chroniken, die jeweils mit einem Lob des Landes (insbesondere seiner Fruchtbarkeit) eingeleitet wurden, ein kultureller Wert verliehen. Ermak ist Held aller dieser Chroniken, von denen neben den späteren historischen Werken der russischen Literatur, wie z.B.: Karamzins *Istorija Gosudarstva Rossijskogo* auch der literarische Ermak-Mythos (Dmitriev, Chomjakov u.a.) des frühen 19. Jh.s ausgeht. Mit dem titelgebenden Poem Balašovs und seinem Helden Ermak stellt sich der Film damit auch in den Kontext der die nationale und v.a. imperiale Geschichte Rußlands heroisierenden filmischen Verherrlichungen historischer Führerfiguren von Aleksandr Nevskij bis Bogdan Chmel'nickij und Suvorov. Der imperiale, um nicht zu sagen imperialistisch-kolonisatorische Gehalt des Films wird auch durch die Folge der Sibirien-Lieder bis hin zum Epos unterstrichen und kommentiert. Auch die Lieder führen vor Augen, daß Sibirien sich von einem fernen, wilden, z.T. von outlaws („brodžagi“) bewohnten Land zu einer russischen Provinz

gewandelt hat, die dem Imperium zugleich dazu dient, die Verbindung zum Pazifischen Ozean herzustellen.¹³ Ein Thema, das in der Literatur der selben Zeit und etwas später besonders von dem sibirjakischen Autor N. Zadornov, aber etwa auch von L. Leonov (*Doroga na okean*) gestaltet wurde.

Es scheint nicht schwer, die Motivation des Filmtitels unmittelbar nach dem 2. WK nachzuvollziehen. In der Periode der verstärkten Westorientierung während des Krieges diente Sibirien zum einen als Kräftereservoir (die in der Endphase des Krieges aus Sibirien herangezogenen Truppen, sollen, so behaupten Historiker, wesentlich zum Sieg der Sowjets beigetragen haben), zum zweiten als sicherer Speicher für russische Industrie und Technologie und zum dritten als Raum der Deportation. Nun sollte es wieder als russischer Lebensraum, als Raum der Zukunft in wirtschaftlicher, industrieller und kultureller Hinsicht umsemantisiert werden. Die Rekurrenz auf die sibirischen Chroniken des 17. Jh.s dient dazu, die Bedeutung dieses Raumes als Ursprung der imperialen Macht Rußlands wieder deutlich zu machen. Hinzu kommt nunmehr seine geopolitische Relevanz, die Sibirien als Verbindungsraum zwischen dem europäischen Zentrum Rußlands mit seinem baltischen Zugang zum Meer und dem Pazifik erhält.

Eine weitere Dimension der Evokation der mittelalterlichen Gattung des „skazanie“ besteht jedoch sicherlich darin, daß es sich um eine hohe Gattung im alten rhetorischen Sinn, um eine Gattung mit heroischem Sujet handeln soll, die dem Film auch als Spiegel seines zweiten bzw. seines eigentlichen Sujets dienen kann, der Geschichte seines Helden Balašov. Balašov wird mit seiner Sibirien-Schöpfung zur eigentlichen Reinkarnation Ermaks, die den zweiten, sibirjakisch-burjatischen Protagonisten des Films mit dem sprechenden Namen „Burmak“ – der vergleicht sich selbst explizit mit Ermak – nur als Ausführer seiner, der genialen Schöpfung Balašovs, erscheinen läßt. Damit aber rückt Balašov dem politischen Führer Stalin noch näher – den er in Sibirien insofern getrost ersetzen kann, als die politische Herrschaft über diesen geographischen Raum für absolut gesichert gelten kann.

Die Verse des Poems hat der ehemalige Konstruktivist Il'ja Sel'vinskij verfaßt, der sich seit längerem mit in einer Reihe historischer Tragödien mit der Heroisierung der russischen Nationalgeschichte, insbesondere ihrer Volksführerfiguren beschäftigte und darüberhinaus auch einen von Seiten der indigenen

¹³ Anfangs singen sie zweimal, im Krieg bei Breslau und dann unterwegs zum Bajkal (auf einem sibirischen Fluß) über den Bajkal und einen brodjaga an seinem Ufer – am Schluß: „Sibir', Sibir' russkij kraj Ermaka chlebom zolotiš'„. Dann die Verse des Epos: „nevedomaja, dikaja Sibir' ... naš kozak šel, da šel poka velikaja Rossija uvidela velikij okean“.

sibirischen Völker (hier: der Čukčen) äußerst umstrittenen „long journey“-Text, *Umka belyj medved'*, publiziert hatte (vgl. Slezkine 1997, 312 und 331ff.).¹⁴

Das Finale des Films ist ein synkretistisches Gesamtkunstwerk, wie es nur das Medium des Films ermöglicht, das einerseits die für den sozrealistischen Film charakteristische Unterordnung der Bilder unter den Text anschaulich vor Augen führt und andererseits die Synthese aller inhaltlichen und medialen Gegensätze demonstriert: Während Balašov, begleitet von seiner heroisch-dramatischen Komposition, seinen eigenen Text im Moskauer Konservatoriumssaal vorträgt, zeigt der Film zu den jeweiligen Textstellen passende Bilder Sibiriens: z.T. erhabene und z.T. idyllische Naturbilder, eine Historienkostümszene mit dem gegen die Tataren unter Kučum kämpfenden Ermak, den ‚großen Ozean‘ als Raum der zukünftigen Herrschaft Rußlands und schließlich rauchende Industrieanlagen, die zum Schlußchor in Weizenfelder mit Mähmaschinen übergehen. Als sozrealistische ‚Antimontage‘ kann dieses Gesamtkunstwerk auch als Kontrafaktur zu Vertovs *Šestaja čas' mira* interpretiert werden.

Obwohl auch für diesen Film der geopolitische Subtext, der von der Ausdehnung der russisch-sowjetischen bis zum Pazifik und in ihn hinein handelt, wichtig ist, so ist dieser Film doch der einzige unter den diskutierten, der v.a. auch von Sibirien selbst spricht. Dabei fällt die durchgehende Betonung der Differenz zwischen Metropole als Sitz der Hochkultur, und Peripherie als Ort der Volkskultur auf. Aus Moskauer Perspektive erscheint Sibirien als „skučno“, was der Selbstbeschreibung mit „u nas chorošo“ gegenübersteht. Dieser Gegensatz wird musikalisch inszeniert in der dialektischen künstlerischen Entwicklung Balašovs vom „ispolnitel“ hehrer Klassik (Liszt) über den unbefriedigten „traktirnyj garmonist“ zum „kompozitor“ des Poems über das Land und die Musik des Volkes, das das Imperium bevölkert.¹⁵ Auch der sujetkonstitutive Liebesplot unterstreicht die letztlich Unaufhebbarkeit der Differenz: Balašov bekommt schließlich seine Sängerin, die sibirjakische Nasten'ka dagegen, die seine Kameradin im Krieg war, gibt sich mit dem sibirjakisch-burjatischen „bogatyř“ zufrieden. Und obwohl Balašov mit seiner Angetrauten schließlich nach Krasnojarsk reist, um dort eine neue Heimat zu finden, bleibt die kulturelle Differenz zwischen Metropole und Provinz – zu der Sibirien unter russischer Herrschaft endgültig geworden ist – doch bestehen.

¹⁴ Vgl. auch andere Texte Sel'vinskij aus dieser Periode, die sein ausgeprägtes Interesse für die sibirische Problematik belegen: etwa ein Gedicht von 1946, worin dieselbe semantische Opposition zwischen „Moskva“ und „tajga“ entwickelt wird, die im *Skazanie* relevant ist: „Ja živu v stolice, ty v tajge ... Dlja menja ty – zor'ka-lisij-chvost, ... Dlja tebja ja ... planetarij i bol'soj teatr.“

¹⁵ Ganz im Sinne dieser Differenz erscheinen auch Balašovs sibirische Auftritte geradezu als Parodie der äußerst verbreiteten Tourneen gefeierter Stars bzw. Volkskünstler durch Sibirien bis in den Fernen Osten, wie sie z.B. 1939 auch N. Čerkasov in Begleitung seiner Frau unternommen hatte. In *Skazanie* ist die Grenze (fast) bis zum Schluß eine absolute: hohe Kunst kommt aus der Metropole und wird in der Metropole aufgeführt auch, wenn sie von Sibirien handelt.

Wie aus dem Gesagten schon hervorgeht, ersetzt die Opposition zwischen Hochkultur bzw. Führermenschen und Volk fast vollständig den ethnographischen Themenstrang, der nur noch ganz verschmitzt aus den schrägen Augen Burmaks hervorblitzt. Dennoch übernimmt die Inszenierung der Volkskultur Elemente aus der Ethnographie der sog. primitiven Völker, aber nicht aus der sowjetischen, sondern aus der vorrevolutionären, evolutionistischen. Denn während die sowjetische Ethnographie, wie gesagt, archaische Kulturen mit den Topoi von Blindheit und Schmutz versehen hatte, schwingt in Pyr'evs Inszenierung der Sibirjaken deutlich das Bild der edlen Wilden, die in einem von der Zivilisation unberührten Naturparadies in einem gesellschaftlich naiv-vollkommenen Urkommunismus leben, mit. Hier scheint eine Linie aufgegriffen, die eine frühere literarische Ausprägung etwa in Arsen'evs *Dersu Uzala* erfahren hatte. Allerdings kappt Pyr'ev den dort ausgeprägten Widerspruch zwischen präzivilisatorischer Glückseligkeit und ethisch verhängnisvoller Zivilisation vollkommen. Die Sibirjaken befinden sich – obwohl man fast nichts davon merkt – mitten im Prozeß des sozialistischen Aufbaus. Und nichts deutet darauf hin, daß sie durch ihn ins Unglück gestürzt oder aber durch die Belehrung durch hohe Kultur und Kunst, die Balašov mit ihnen vorhat, verdorben werden könnten, im Gegenteil. Für Balašov wie für die Sibirjaken auf der strojka nahe am Bajkal ist der Bau des – heute seit Jahren von vielen Umweltschützern heiß bekämpften – Zellulosekraftwerks eine überaus hoffnungsreiche Zukunftsvision. Und so erscheint auch in diesem Film Sibirien wieder als Land der absoluten – aber immer wieder absolut unrealisierten – Möglichkeiten.

Literatur

- Carynyk, M. 1973. *Alexander Dovzhenko. The Poet as Filmmaker*, Cambridge/ Mass.
 Civ'jan, Ju. 1991. *Early Russian Cinema and its Cultural Reception*, Chicago.
 Kenez, P. 1992. *Cinema and Soviet Society*, Cambridge.
 Levaco, R. (Hrsg.) 1974. *Kuleshov on Film. Writings by Lev Kuleshov*, Berkeley.
 Leyda, J. 1960. *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, London.
 Marshall, H. 1983. *Masters of Soviet Cinema. Crippled Creative Biographies*, London.
 Passet, J.-L. (Hrsg.) 1988. *Le Cinéma russe et soviétique*, Paris.
 Pudowkin, Ws. 1983. *Die Zeit in Großaufnahme*, Berlin.
 Slezkine, Yu. 1994. *Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North*, Ithaca – London.
 Solnceva, Ju. (Hrsg.) 1972. *Aleksandr Dovzhenko. Kinorežisser, pisatel'*, Moskva.
 Šumjackij, B.Z. 1935. *Kinematografija millionov*, Moskva.
 Taylor, R./Spring, D. (Hrsg.) 1993. *Stalinism and Soviet Cinema*, London – N.Y.
 Taylor, R./Christie, I. (Hrsg.) 1991. *Inside the Film Factory. New approaches to Russian and Soviet Cinema*, London – N.Y.
 Taylor, R./Christie, I. (Hrsg.) 1988. *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, London.
 Vertov, D. 1973. *Schriften zum Film*, hrsg. von W. Beilenhoff, München.

Robert Braunmüller

STAATS-THEATER. PROKOF'EVS OPER *VOJNA I MIR*

Wegen ihrer „subjektivistisch-experimentierenden Musik“ hätten Sergej Prokof'evs neuere Oper wie *Semen Kotko* oder *Vojna i mir* beim Publikum keinerlei Anklang gefunden, behauptete 1950 die Zeitschrift *Theater der Zeit* in einem Artikel über neuere sowjetische Opern.¹ Die deutschen Komponisten wurden aufgefordert, die Werke von Dmitrij Kabalevskij, Marian Koval' und Lev Knipper zum Vorbild einer deutschen Nationaloper über den Bauernkrieg zu nehmen, die freilich niemals komponiert wurde. Die nach den sozialistisch-realistischen Rezepten entstandenen Bühnenwerke aus der Sowjetunion der vierziger Jahre, die auch in der DDR kaum gespielt wurden, sind heute Fußnoten der Operngeschichte. Prokof'evs monumentale Tolstoj-Vertonung blieb die einzige russische Oper dieser Zeit, die ins internationale Repertoire aufgenommen wurde, auch wenn sie wegen ihrer Länge und der großen Zahl von 65 solistischen Rollen selten gespielt wird.² Obwohl die Uraufführung des zweiten Teils von *Vojna i mir* nach dem berüchtigten Beschluß des ZK der KPdSU gegen „Formalismus in der sowjetischen Musik“ zu Lebzeiten des Komponisten nicht mehr stattfinden konnte, bleibt heute ein schaler Beigeschmack von sozialistischem Realismus zurück. Prokof'evs Musik macht durch Chöre und Arien eine ungebrochene Kontinuität der russischen Operntradition des 19. Jahrhunderts glauben, wörtliche Zitate aus dem Roman Tolstoj's suggerieren Treue zur literarischen Vorlage. Zugleich versucht die Dramaturgie von *Vojna i mir* ästhetische Strategien der Avantgarde in den Stalinismus hinüberzuretten. Alle diese kaum vereinbaren Traditionen werden jedoch radikal umgedeutet und so weitgehend verändert, so daß von ihnen nur mehr eine die äußere Hülle bleibt – ein Verfahren, das für die sowjetische Kultur der vierziger Jahre, so scheint es, typisch ist.

Prokof'ev, der das Libretto von *Vojna i mir* gemeinsam mit seiner zweiten Frau Mira Mendel'son selbst verfaßte, verzichtete auf einen stringenten drama-

¹ Karl Schönewolf, „Die sowjetische Oper und ihr Gesicht“, *Theater der Zeit*, 2, 1950, 24.

² Zum opernhistorischen Umfeld vgl. Dorothea Redepenning „...volkstümlich nach Form und Inhalt'...“, Udo Bernbach (Hg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Stuttgart/Weimar 2000. Zu Prokof'evs Opern vgl. Harlow Loomis Robinson, *The Operas of Sergei Prokofiev and Their Russian Literary Sources*, Berkeley 1980, Harlow Loomis Robinson, *Sergei Prokofiev. A Biography*, London 1987 sowie die Beiträge von Richard Taruskin in *The New Grove Dictionary of Opera*, hg. von Stanley Sadie, London/New York 1992.

tischen Zusammenhang im herkömmlichen Sinn und versuchte, die Erzählstrategie von Tolstojs Roman, der ausschnitthafte Episoden zu einem umfassenden historischen Panorama bündelt, in der Bühnenfassung zu bewahren. Die ersten sieben Bilder erzählen in enger Anlehnung an die entsprechenden Abschnitte des Romans Stationen der Beziehung zwischen Andrej und Nataša. Der zweite Teil der Oper konzentriert sich auf die Schlacht bei Borodino, den Brand Moskaus und die Niederlage Napoleons. In diesen Bildern sind – abgesehen vom Kriegsrat in Fili und der Szene von Andrejs Tod – jeweils mehrere Abschnitte des Romans zusammengezogen. Das vorletzte Bild beschließt mit der Versöhnung zwischen Andrej und Nataša die im ersten Teil exponierte Liebeshandlung, das Finale die politisch-historische Ebene mit der Befreiung Pierres und dem russischen Triumph über Napoleons Grande Armée.

Daß Prokof'ev sich in den vierziger Jahren einem unangreifbaren literarischen Klassiker zuwandte, darf man nicht als Rückzug aus der politischen Aktualität nach den schlechten Erfahrungen mit *Semen Kotko* mißverstehen. Der Stoff und die spezifische Umarbeitung des Romans zum Libretto steht in enger Beziehung zur Konstruktion eines sowjetpatriotischen Staatsbewußtsein Ende der dreißiger Jahre, die eine Aufwertung der großrussisch-nationalen Tradition und Geschichte mit sich brachte. Der Zeitpunkt für eine Vertonung von Tolstojs Roman war scheinbar günstig gewählt: Mitte der dreißiger Jahre setzte in der sowjetischen Geschichtsschreibung eine Neubewertung des Vaterländischen Kriegs von 1812 ein. Die russische Verteidigungsstrategie gegen Napoleon und insbesondere die Rolle Kutuzovs wurde von der Geschichtsschreibung seit jeher kontrovers beurteilt, und die jeweilige Position verrät oft mehr über den Autor als über die historische Wahrheit. Radikal-marxistische Historiker der Schule von M.N. Pokrovskij interpretierten während der zwanziger Jahre den Rußlandfeldzug Napoleons als wirtschaftlich bedingten Handelskrieg, bei dem die russische Armee und ihre Heerführer eine wenig ruhmreiche Rolle gespielt habe; andere rechtfertigten den französischen Angriff sogar als Präventivkrieg.³ Stalin rehabilitierte 1934 die Begriffe „Heimat“ und „Vaterland“, und 1939 deutete die Große Sowjet-Enzyklopädie die Katastrophe der Grande Armée wieder als Folge eines nationalen Befreiungskampfs gegen die Invasoren.

In den späten dreißiger und frühen vierziger Jahren wurde der heldenhafte Kampf des russischen Volks gegen fremde Eroberer ein beliebtes Thema wissenschaftlicher und populärer Veröffentlichungen. Eisensteins *Aleksandr-Nevskij*-Film, dessen Musik Prokof'ev komponierte, ist dafür das prominenteste Beispiel. Falls Prokof'ev gehofft hatte, mit Hilfe des patriotischen Stoffs und einer unangreifbaren literarischen Vorlage Angriffe sozialistisch-realistischer Kritiker bereits im Vorfeld abwehren zu können, dann verspekulierte er sich

³ Vgl. Cyril Edwin Black (Ed.), *Rewriting Russian History. Soviet Interpretations of Russia's Past*, New York 1956, Erwin Oberländer, *Sowjetpatriotismus und Geschichte*, Köln 1967.

gründlich. Die Entstehungsgeschichte von *Vojna i mir* ähnelt in manchem der von Eisensteins *Ivan Groznyj*-Film, für den Prokof'ev zur gleichen Zeit die Musik schrieb; sie war der Versuch, abwechselnd durch Kürzung und Erweiterung der Oper kulturpolitischen Auflagen in vorausseilendem Gehorsam zuvorzukommen. Im April 1941 skizzierten Mira Mendelsohn und Prokof'ev ein erstes Szenarium. Durch den deutschen Überfall auf die Sowjetunion erhielt das Opernprojekt plötzlich eine ungeahnte patriotische Brisanz. Es fügte sich ideal in Stalins propagandistischen Rückgriff auf die militärische Tradition der zaristischen Armee, der in seiner Rede vom 7. November 1941 die Helden der russischen Geschichte von *Aleksandr Nevskij* bis Kutuzov beschwor, um den Widerstandswillen der schwer bedrängten Roten Armee zu stärken.

Die erste Fassung von *Vojna i mir* war schon 1942 im Klavierauszug abgeschlossen. Das Moskauer Bol'soj-Theater plante für 1943 die Uraufführung. Sergej Ejzenštejn, der Prokof'ev bei der Entstehung des Librettos dramaturgisch beraten hatte, sollte sie inszenieren. Die Premiere kam jedoch nicht zustande, da der Chefdirigent Samuil Samosud wegen seines unpatriotischen Spielplans entlassen wurde. In der Folgezeit bemühte sich Prokof'ev, den Auflagen des Allunionskomitee für Kunstangelegenheiten nachzukommen und durch Erweiterung der Kriegs-Szenen die patriotischen und heroischen Momente des Stoffs zu weiter auszubauen. 1946 wurden die ersten acht Bilder im Leningrader Malyj-Theater mit großem Erfolg unter Samosud uraufgeführt. Nach der antiformalistischen ZK-Entschießung von 1948, die neben Šostakovič und anderen auch Prokof'ev scharf angriff, kam zu Lebzeiten des Komponisten, der 1953 am gleichen Tag wie Stalin starb, in Rußland keine Aufführung zustande. Die erste einigermaßen vollständige Inszenierung der Oper erfolgte 1953 außerhalb der Sowjetunion beim Festival „Maggio Musicale“ in Florenz; die definitive Fassung mit allen komponierten Bildern wurde erst 1959 in Moskau gezeigt.⁴

Der Komponist hielt die Fassung von 1942 ohne Zweifel für abgeschlossen. Sie knüpfte ähnlich wie seine in der Dostoevskij-Vertonung *Igrok* (1915-17) und die Oper *Ognennyj angel* (1924) an die musikalische Dramaturgie der „opéra dialogué“ an, die mit Dragomyšskijs *Kamennyj gost* (1868) und Musorgskijs *Zenit'ba* (1868) initiiert, jedoch kaum weitergeführt worden waren. In Gegnerschaft zur italienischen und französischen Affekt-Oper verzichteten die russischen Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ auf musikalische Nummern und Ensembles. Sie ersetzten sie durch einen neuartigen Stil der melodisch-ariosen Deklamation, die ganz vom sprachlichen Wort ausging. Musorgskij und Dargomyšskij hatten dabei erstmals in der Geschichte der Oper literarische Texte ohne vorherige librettistische Bearbeitung vertont. Wie seine Vorbilder aus dem 19. Jahrhundert behielt auch Prokof'ev die Dialoge der Vorlage

⁴ Zur Entstehung vgl. Malcolm H. Brown, „Prokofiev's *War and Peace: A Chronicle*“, *The Musical Quarterly*, Vol. LXIII, 3, 1977, 297 ff.

weitgehend bei und untermalte das arios-deklamatorische Gesangspartien mit einer sinfonischen Orchesterbegleitung. Die älteste Schicht von *Vojna i mir* komponierte Prokofjew bis 1942 im Stil der „opéra dialogué“. Sie wurde jedoch in der Folgezeit durch den Versuch überformt, eine sowjetpatriotische Nationaloper zu schaffen, die in übersteigerter Form die gegensätzlichsten stilistischen Tendenzen der russischen Oper des 19. Jahrhunderts in sich vereint. In den nach 1945 überarbeiteten Passagen dominieren geschlossene Nummern und traditionelle Arien, deren Text und Musik teilweise bewußt auf bestimmte Vorbilder anspielt. Kutuzov singt Arien im Stil von Borodin oder Glinka, das Bild mit dem Brand Moskaus verweist durch ein auffälliges musikalisches Zitat auf die Chorszenen in *Boris Godunov*, der Text des Duets zwischen Sonja und Nataša im ersten Bild zitiert ein Gedicht von W.A. Shukowski, das bereits Čajkovskij in seiner Oper *Pique Dame* verwendet hatte und die große Ballszene des 2. Bildes beschwört die musikalische Welt von *Eugen Onegin* herauf.

Ähnlich wie die stalinistischen Architekten, die in den dreißiger und vierziger Jahren den Klassizismus wieder aufleben ließen, unternahm Prokof'ev mit *Vojna i mir* den späten Versuch, mitten im 20. Jahrhundert eine typische Oper des 19. Jahrhunderts zu komponieren. Der Vergleich mit den überlieferten Gattungstypen des musikalischen Theaters ist aufschlußreich und zeigt zugleich die Grenzen dieses ambitionierten Unternehmens.⁵ Die Dramaturgie der Oper kombiniert das private Schicksal fiktionaler Figuren mit einer historisch-politischen Handlung. *Vojna i mir* steht damit in der Nachfolge der Grand Opéra, der großen historischen Oper des 19. Jahrhunderts, wie sie um 1820 unter dem Einfluß der historischen Romane Walter Scotts in Frankreich entstand.⁶ Die stilbildenden Werke der Gattung waren Daniel François Esprit Aubers *La Muette di Portici* (1828) und Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* (1836). Im frühen 20. Jahrhundert waren diese Werke weitgehend aus den Spielplänen verschwunden, doch ihre Theaterästhetik überwinterte im historischen Kino. Wie die Komponisten der Grand Opéra mobilisierte Prokof'ev alle Theatermittel, um ein charakteristisches Bild der Vergangenheit in seiner gesellschaftlichen Totalität auf der Opernbühne heraufzubeschwören. Nataša, Andrej und Pierre handeln auf der Bühne als imaginäre Zeitgenossen, die für den Zuschauer ein Identifikationspotential bereitstellen. Die Massenszenen des zweiten Teils von *Vojna i mir* folgen überwiegend der für die Grand Opéra charakteristischen Dramaturgie des Tableaux, bei der nicht der dramatische Dialog, sondern die szenisch-musikalische Bildwirkung im Mittelpunkt steht. Selbst das obligatorische Lokalkolorit fehlt nicht: Der Walzer – in Anspielung auf die Opern

⁵ Vgl. Sieghart Döhring, „Prokofjews *Woina i mir* und die Tradition der historischen Oper“, *Bericht über das internationale Symposium „Sergej Prokofjew – Aspekte seines Werks und der Biographie“*, hg. von K.W. Niemöller, Regensburg 1992.

⁶ Zur Grand Opéra vgl. Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.

Čajkovskijs – charakterisiert die Welt des Adels, und in den Kriegsszenen des zweiten Teils werden, wenigstens im Text, authentische Chöre und Lieder von 1812 zitiert.

Als repräsentative musikdramatische Gattung des 19. Jahrhunderts beeinflußte die Grand Opéra auch viele bedeutende russische Opern des 19. Jahrhunderts.⁷ Michail Glinkas Oper *Žizn' za carja* (1836), das Schlüsselwerk der russischen Operngeschichte, ist mit seinen für die Grand Opéra typischen Kontrastszenen ein Beispiel für die Rezeption der Gattung außerhalb von Paris. Dieses Werk, das von der Rettung des ersten Romanov-Zaren durch das Opfer des Bauern Ivan Susanin handelt und mit dem mit der im 19. Jahrhundert regelmäßig die Spielzeit der Petersburger Hofoper eröffnet wurde, nahm das Moskauer Bol'šoj-Theater im Zuge der Rückbesinnung auf großrussisch-nationale Traditionen unter dem neuen Titel *Ivan Susanin* 1936 mit geänderten Text wieder in den Spielplan auf. Da mit Ausnahme eines kurzen Zeitraums zwischen 1882 und 1917 der Opernbetrieb in Rußland stets eine ausschließlich staatliche Einrichtung war, spiegelten russische Opern auch schon vor der stalinistischen Kulturpolitik das jeweils offizielle Geschichtsbild. Dissidente Opern wie Rimskij-Korsakovs *Zolotoj petušok* (1907) sind die seltene Ausnahme. Glinkas *Žizn' za carja* entstand bezeichnenderweise 1836 zu einem Zeitpunkt, als das Polizeiregime Nikolaus' I. einen volksverbundenen Patriotismus künstlich erzeugen wollte, und Rimskij-Korsakovs *Pskovitjanka* (1873-1895) stellt Ivan Groznyj nicht nur als liebevollen Vater dar, sondern rechtfertigt auch in Anlehnung an das Geschichtsbild zeitgenössischer liberaler Historiker die Liquidierung der städtischen Freiheiten in Novgorod und Pskov als politisch notwendige Grausamkeit.

Das auffallendste Indiz für Prokof'evs Rückbesinnung auf die Tradition ist die Komposition einer Ouvertüre, auf die Komponisten des 20. Jahrhunderts ansonsten verzichteten. In *Vojna i mir* nimmt sie, noch bevor das Geschehen auf der Bühne beginnt, eine Hierarchisierung der Handlungsebenen vor. Den lyrische Mittelteil der Ouvertüre mit den Personalmotiven Andrejs, Natašas und Pierres umrahmen zwei pathetische Abschnitte mit Themen Kutuzovs.⁸ Der Feldmarschall wird damit zur Hauptfigur, ehe sich der Vorhang überhaupt öffnet. Als Alternative zur Ouvertüre oder als Einleitung zum zweiten Teil der Oper vor dem achten Bild kann das „Epigraph“ gespielt werden, ein bombastischer Chorsatz von fünf Minuten Länge im Dauer-Fortissimo, dessen Text und Musik ans nationalistische Pathos der *Aleksandr-Nevskij*-Filmmusik anknüpfen. Sein Text beginnt mit dem berühmten Tolstoj-Satz „Die Streitkräfte

⁷ Zum Einfluß der französischen Theater- und Opernkultur auf Rußland vgl. Lucinde Braun, *Studien zur russischen Oper des 19. Jahrhunderts*, Mainz 1999, (Čajkovskij-Studien 4).

⁸ Zur den von Prokof'ev verwendeten Erinnerungsmotiven vgl. Eckart Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, Berlin 1985.

von 12 Völkern unterschiedlicher Sprachen fielen in Rußland ein.“⁹ Der Rest des Texts, dessen Authentizität durch das wörtliche Eingangszitat suggeriert werden soll, hat mit dem entsprechenden Romankapitel bei Tolstoj nichts gemeinsam. Seine Funktion besteht darin, die Situation von 1812 soweit zu verallgemeinern, bis die sich die Analogie zum deutschen Überfall auf die Sowjetunion unvermeidlich einstellt. Der Text spricht vom Knüttel des Volkskriegs, von Rußlands Größe, der Einigkeit des Volkes und kündigt den unmittelbar bevorstehenden Sieg an. Mit den Worten „Riesig ist unser Land, die heimatliche russische Erde“¹⁰ zu einem der musikalischen Personal motive Kutuzovs endet das Epigraph in dröhnendem C-Dur. Auf einen hier denkbaren Klage- oder Trauerchor verzichtete Prokof'ev ganz bewußt: Musik und Text der Oper interpretieren die drohende russische Niederlage von Beginn an als Vorschein des Triumphs.

Bezeichnenderweise wird die russische Niederlage in der Schlacht bei Borodino – oder ihr zumindest unentschiedener Ausgang durch einen französischen Pyrrhus-Sieg – in der Oper allenfalls durch die Aufgabe der Hauptstadt indirekt erkennbar;¹¹ die Napoleon-Szene auf der Schanze von Ševardino und weiteren alle patriotischen Szenen erwecken mit musikalisch-dramaturgischen Mitteln durchweg den Anschein eines russischen Triumphs. Der zweite Teil der Oper und damit die gesamte historisch-politische Ebene ist – dramaturgisch betrachtet – ohne wirklichen Konflikt. Prokof'ev komponierte ein patriotisches Weihespiel, das den Sieg zur unausweichlichen Notwendigkeit erklärt: Jede der Kriegsszenen des zweiten Teils, das Borodino- und Fili-Bild ebenso wie das brennende Moskau schließt mit einem siegesgewissen Soldaten- oder Volkschor. Das bizarrste Beispiel dafür ist die Napoleon-Szene, die mit einem melancholischen Arioso endet, in dem der Kaiser der Franzosen über seine Erfolglosigkeit nachdenkt: „Warum bringt das furchtgebietende Schwenken meiner Hand heute nicht den Sieg?“ Prompt antwortet darauf in den Kulissen ein optimistischer Chor mit einem Kutuzov-Thema: „Wir ziehen, Brüder in den tödlichen Kampf. Kutuzov, unser leiblicher Vater führt uns.“

Die Chöre der Oper besitzen jedoch nicht nur episch-kommentierende Funktion, die *Vojna i mir* bisweilen an Prokof'evs *Aleksandr-Nevskij*-Filmmusik und die von sowjetischen Komponisten der vierziger Jahre geschätzte Gattung des Oratoriums annähern. Wie in jeder anderen Oper stellt der Chor in *Vojna i mir* vor allem das Volk dar. Prokof'ev selber provoziert den Vergleich mit *Boris*

⁹ Tolstoj, *Vojna i mir*, III, 3, 2.

¹⁰ Zitate aus dem Libretto nach Übersetzungen in den CD-Booklets der Gesamtaufnahmen unter Mstislav Rostropovič, Erato 1988 und Valerij Gergiev, Philips 1993 (überprüft anhand der französischen Übersetzung in *Guerre et Paix*, hg. von André Lischke, *L'Avant-Scène Opéra*, 194, Paris 2000).

¹¹ Zur Schlacht bei Borodino vgl. die Lexikonartikel von Friedrich Engels, „Borodino“, Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Berlin 1961, Band 14, S. 247-252 und Karl Marx/Friedrich Engels, *Barclay de Tolly*, ebd., S. 88-90.

Godunov, der russischen Volks-Oper schlechthin. Am Beginn des Moskau-Bilds wird unüberhörbar ein Thema aus Musorgskijs Oper zitiert; und auch die Szene Platon Karataevs am Ende des Bildes spielt deutlich auf den Gottesnarren aus dieser Oper an. Der Vergleich der beiden Werken ist aufschlußreich. In enger Anlehnung an Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* stellte Musorgskij das Volk widersprüchlich dar: Im letzten Bild der Oper will der anarchische Pöbel erst einen Bojaren und dann zwei Jesuiten lynchen. Im nächsten Augenblick jubelt er dem von falschen Bettelmönchen zum Zaren ausgerufenen falschen Dmitrij zu, der als erstes den Bojaren und die Jesuiten befreit.¹² Sozialistisch-realistische *Boris Godunov*-Deuter wie Boris Asaf'ev übergangen freilich Musorgskijs Darstellung des Volks als unterdrückte und zugleich wankelmütige Masse und in slawophilem Tonfall lieber von einer Darstellung der ewigen Leiden des russischen Volkes. Die Moskau-Szene von *Vojna i mir* verkehrt das anarchische Potential des Volks bei Musorgskij ins Patriotische: Moskau wird als notwendiges Opfer zur Vernichtung des Feindes und der Rettung Rußlands zu in Brand gesetzt. Bezeichnenderweise übernimmt das Volk in der Moskau-Szene keine aktive Rolle, es handelt auch nicht als autonomer dramatischer Charakter. Innerhalb der Erzählstrategie der Oper vollziehen die Moskauer nur den in der vorangehenden Szene gefaßten Beschluß des Kriegsrats zur Aufgabe der Hauptstadt, die so zur tödlichen Falle für die Franzosen wird. Nicht einmal die Partisanen handeln in dieser Oper aus eigenem Antrieb. Sie sind – so der Text des Librettos ausdrücklich – von Kutuzov gerufen und vertrauen auf die Führung des Feldherrn, der durch Text und Musik als Verkörperung des Volks dargestellt wird.

Die Chorszenen mißglückten Prokof'ev zu patriotischen Genrebildchen. Die solistischen Vertreter des Volks sind typisierte Figuren, auf die das im sozialistischen Realismus kanonische Engels-Zitat von den „typischen Figuren in typischen Umständen“ zutrifft. Sie erinnern an die vergleichbar peinlichen Volksszenen von Eisensteins *Aleksandr-Nevskij*-Film. Prokof'ev verzichtete auf eine aktive Rolle der Chöre, weil er Volk primär als Gemeinschaft darstellen wollte, das durch den patriotischen Geist vereint wird. Der Krieg erweist sich als Akt nationaler Selbstfindung, der alle sozialen Schichten, Adel, Bauern, Arbeiter und Soldaten zu einer neuen, geläuterten Einheit zusammenschweißt – eine Denkfigur, die auch der Literatur oder Filmen des italienischen oder deutschen Faschismus nicht fremd ist.

Die Grand Opéra des 19. Jahrhunderts war immer auch eine politische Oper. In Giacomo Meyerbeers Opern *Les Huguenots* und *Le Prophète* dient die Geschichte nicht nur als Anlaß für spektakuläre Schauszenen, sondern zur Kritik an einer fatalen Vermischung von Religion und Macht. Meyerbeer stellt Politik und

¹² Vgl. die Deutung des Kromy-Bildes in *Boris Godunov* durch Sieghart Döhring / Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1998 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 13).

ihre Wirkung auf den Menschen als Inbegriff von Unheil dar. Die Grand Opéra, so Carl Dahlhaus, „ergreift zwar Partei, aber nicht innerhalb der Politik, sondern gegen sie.“¹³ Jenseits der patriotischen Szenen von *Vojna i mir* steht Prokof'evs Oper der politischen Skepsis der Grand Opéra überraschend nahe. Nicht anders als Valentine und Raoul in *Les Huguenots* werden auch Nataša, Andrej und Pierre in ein historisches Geschehen verwickelt, das sich als Akteure nicht beeinflussen können und dessen Fatalität ihr Leben zerstört. Prokof'ev stand mit dieser Auffassung zwar auf dem festen Boden von Tolstojs Roman und seines Geschichtsbildes, doch geriet er mit dieser Figurenkonzeption in Widerspruch zu sozialistisch-realistischen Dogmen. Die Biographien von Andrej, Nataša und Pierre bleiben in der Oper fragmentarisch. Keines der privaten Schicksale der Hauptfiguren wird nach Kriterien der aristotelischen Dramaturgie, auf die sich auch der sozialistische Realismus gern berief, konsequent zu Ende erzählt. Prokof'ev entschied sich bewußt für eine epische Dramaturgie und knüpfte so an Strategien der Avantgarde an. Am deutlichsten wird dies im 12. Bild der Oper, der Todesszene Andrejs in einer Bauernhütte. Andrej ist kein tragischer Held. Sterbend versöhnt er sich zwar Nataša, doch der skeptische Komponist Prokof'ev desillusioniert mit voller Absicht die optimistische Perspektive des eigenen Librettos. In seinen letzten Worten behauptet Andrej zwar: „Die Liebe verhindert den Tod. Die Liebe ist das Leben“. Doch die Musik verweigert sich dieser tröstenden Botschaft: Denn Andrej stirbt im Fieberwahn, der durch einen unsichtbaren Fern-Chor mit den sinnlosen Worten „piti, piti, piti“ in kongenialer Anverwandlung der entsprechenden Passage des Romans dargestellt wird. Im schroffen Gegensatz zu den kulturpolitischen Forderungen nach Optimismus und Perspektive verzichtete Prokof'ev in dieser Sterbeszene auf jede Verklärung. Die Heroisierung der zentralen Figur findet ebensowenig statt wie der in sozialistisch-realistischen Filmen oder Texten unvermeidliche posthume Sieg einer über den Tod hinaus wirkenden Idee.

Gleiches gilt für die ebenso fragmentarisch und ohne jeden platten Optimismus erzählte Geschichte Pierres. Er ist keine handelnde Figur, sondern Beobachter, sein Attentat auf Napoleon scheidet schon in der Vorbereitung. Pierre macht keine Geschichte, er ist ihr passives Objekt. Er sagt von sich im 11. Bild: „Ich bin ein winziges Spänchen, das in die Räder einer mir unbekanntes Maschine geraten ist.“ Im Verlauf der Handlung überwindet er zwar die Lebenskrise, die durch die uneingestandene Leidenschaft für Nataša ausgelöst wurde, zwar durch das kathartische Erlebnis seiner Beinahe-Hinrichtung. Doch aus der mystischen Einheit mit dem einfachen Volk, symbolisiert durch den Verzehr von Karataevs Kartoffeln, folgt nicht etwa ein gesellschaftliches Engagement, das sich bei dieser Figur mit einiger Konsequenz problemlos und ohne grobe

¹³ Carl Dahlhaus, „Die Historie als Oper“, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München-Salzburg 1983, 53.

Verzerrung der Romanvorlage entwickeln ließe. Pierres Geschichte ist das schiere Gegenteil des positiven Helden sozialistisch-realistischer Prägung. Denn er verschwindet noch vor dem triumphalen Einzug Kutuzovs und der Siegesfeier am Ende aus der Handlung der Oper. Pierre zieht sich ins Privatleben zurück und findet sein Glück mit Nataša. Daß Pierre mit ihr zusammenleben wird, bleibt im Text ungesagt. Innerhalb der Strategie der Fragmentierung wird dies mit sparsamsten Mitteln nur angedeutet. Zu den Worten „Es öffnet sich eine eingerostete Tür, und aus ihr weht der Hauch eines längst vergessenen Glücks“ erklingt das Thema der Frühlingsnacht aus dem 1. Bild der Oper, in der Andrej durch die erste Begegnung mit Nataša seine eigene Lebenskrise überwand. Doch in dem Augenblick, als Pierre seine Zukunftspläne Denisov genauer erklären will, bricht die Szene ab.

Durch das virtuose Spiel kontrastreicher Szenen entsteht trotz der lockeren Bildfolge ein schlüssiger Gesamtzusammenhang. Eine episodische Dramaturgie der offenen Form ist für viele russische Opern des 19. Jahrhunderts charakteristisch, und zwar sowohl für Komponisten der nationalen Schule um Musorgskij, Borodin und Rimskij-Korsakov als auch für die stilistisch gegensätzlichen Werke Čajkovskijs.¹⁴ Diese Figurenkonzeption widerspricht den Forderungen des sozialistischen Realismus nach der Bewährung eines starken Charakters in der Krise oder einer Hinwendung zum gesellschaftlichen Fortschritt. Bedauerlicherweise behielt Prokof'ev diese Strategie nicht konsequent bei. Im Prozeß der Umarbeitung und Erweiterung der Oper schuf der Komponist ein Netz von musikalischen Erinnerungsmotiven, die teilweise einen übergreifenden Zusammenhang stiften, dem sich das Libretto durch die Anlehnung an die episodische Struktur des Romans verweigert. Durch diese kompositorische Technik Prokof'evs kehrte zuletzt der in der privaten Handlungsebene unterlaufene sozialistische Realismus durch die Hintertür zurück. Die letzte Fassung der Oper erklärt Andrej zwar nicht im Text, sondern allein durch die Musik und die Technik der Erinnerungsmotivs zum positiven Helden: Denn Kutuzov singt im Finale der Oper die Schlußworte „Jetzt ist Rußland gerettet“ zu einem Thema, das im Borodino-Bild die Kampfbereitschaft Andrejs ausdrückte und später das Heldentum des Volkes illustriert. Der sinnlos-untragische Tod Andrejs wird so rückwirkend zum sinnvoll-heroischen Opfer und die Figur zum Märtyrer für die Freiheit uminterpretiert.

Stärker noch als in der Dramaturgie der offenen Form wirkt das Erbe der Avantgarde in der episodischen Struktur der großen historischen Tableaus im zweiten Teil nach. Prokof'ev reihte hier kleingliedrige Szenen aneinander, die durch Analogien und Kontraste miteinander kommunizieren. Diese Technik organisiert sowohl den inneren Bau der Bilder wie ihren übergreifenden Zusammenhang: Die Charakterisierung Napoleons als zynischem Spieler, der in einem

¹⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980, 245 ff.

rationalistischen Kalkül Regimenten wie in einen Schachspiel herumschiebt und durch sein affektiert-aristokratisches Benehmen als Parvenu charakterisiert wird, entsteht erst aus der Wechselwirkung mit den Kutuzov-Szenen, die seinen Auftritt rahmen, in denen der russische Feldherr im Gegensatz zum kalten französischen Rechner als gefühlsbetonte und volksverbundene Figur erscheint.

Auf verfremdende Brechungen verzichtete Prokof'ev weitgehend, eine blieb jedoch am Ende des Borodino-Bildes erhalten, wenn der Gesang der Soldaten plötzlich endet, Kanonenschüsse ertönen und das Bild ausnahmsweise ganz unpatriotisch mit Andrejs prosaischen Worten „Das wäre es nun“ schließt.¹⁵ Häufiger ließ der Komponist inhaltlich verklammerte Szenen aufeinander folgen, die durch inhaltliche Kontraste miteinander in Verbindung stehen, sich wechselseitig spiegeln und erklären, etwa wenn im Moskauer erst Napoleons Proklamation der Sicherheit des Eigentums aufgehängt wird und dies durch französische Soldaten durch ihr Verhalten kontrastieren, indem sie ein Gemälde von Watteau stehlen. Die inhaltliche Botschaft ist offenkundig, doch es wird dem Zuschauer überlassen, eine Verbindung zwischen beiden Episoden herzustellen. Dies ist der Montage-Strategie der Avantgarde entliehen, doch Prokof'ev integriert sie in ein illusionistisches Tableau. Im Unterschied zu den Verfahren der zwanziger Jahre legt die Verfremdung hier an keiner Stelle den Kunstcharakter des Bühnengeschehens offen und durchbricht die Illusion, sondern verstärkt kommentierend die Botschaft der Szene, ohne mit einem ästhetischen Überschuß als Kunstmittel ausgestellt zu werden.

Alle bisher beschriebenen Strategien Prokof'evs lassen sich exemplarisch am 10. Bild der Oper zeigen. Die Szene des Kriegsrats in der Hütte eines Bauern in Fili gehört der spätesten Schicht der Oper an. Es entstand 1947 auf Anraten des Dirigenten Samuil Samossud, der die Komposition einer zweiten Kutuzov-Arie im Stil der Borodins oder Glinkas empfahl. Eine erste Arie des Feldmarschalls komponierte Prokof'ev bereits 1945 bei einer früheren Überarbeitung der Oper; er erweiterte damals das kurze Auftritts-Arioso im Stil der „opéra dialogué“ auf dem Schlachtfeld von Borodino zur konventionellen dreiteiligen Arie.¹⁶ Um die im Libretto unablässig beschworene Volksverbundenheit des Feldmarschalls weiter zu unterstreichen, griff der Komponist in der neu hinzugefügten Passage auf das russische Volkslied *Zelënaja kuvšina* zurück. In der definitiven Fassung wurde dieses Thema, das Kutuzov zu den Worten „Ein unvergleichliches, ein prächtiges unvergleichliches Volk“ singt, zum zentralen Erinnerungsmotiv der Oper, das erstmals im Schlußteil der Ouvertüre und am Ende des Epigraphs erklingt. Wenn das Thema der Arie am Ende des Borodino-Bildes zu einem triumphalen Schlußchor gesteigert wird, mit dem die russische Armee in die

¹⁵ Die Stelle wurde vermutlich durch eine andere Schlachtszene am Beginn des Romans inspiriert (Tolstoj, *Vojna i mir*, I, 2, 17).

¹⁶ Vgl. Richard Taruskin, „Tone, Style, and Form in Prokofiev's Soviet Operas: Some Preliminary Observations“, *Studies in the History of Music*, 2, New York 1988.

Schlacht zieht, wird so ein weiteres Mal die Einheit zwischen dem Feldherrn und seinen Soldaten unterstrichen.

Der musikdramatische Stellenwert des Themas der 1947 komponierten zweiten Arie wiegt vergleichbar schwer. Während die erste Arie einen Bogen zurück zur Ouvertüre und zum Epigraph schlägt, nimmt die Arie des Fili-Bildes den triumphalen Schlußchor der Oper vorweg. Prokof'ev entnahm diese Melodie seiner Filmmusik für *Ivan Groznyj*. In der Arie steht dieses Thema für Moskau, „die majestätisch im Sonnenlicht glänzende Mutter der russischen Städte“, deren Kreml Kutuzov während der Arie durch das Fenster der Bauernhütte betrachtet. Das einzige bekanntere Beispiel einer Oper, in der das Thema des Schlußchors in einer zentralen Szene ähnlich antizipiert wird, ist kaum zufällig *Žizn' za carja*. Der dramatische Zusammenhang ist vergleichbar, und auch in Michail Glinkas Oper bezieht sich das Thema auf den Kreml. Wenn Ivan Susanin den feindlichen Polen den unerstürmbaren Mauern berichtet, die von Engeln bewacht werden, ist zu ersten Mal ein Motiv zu hören, das Glinka im Schlußchor der Oper apotheotisch steigert.

Die zweite Kutuzov-Arie steht am Ende einer Szene, die sich wie die meisten Bilder von *Vojna i mir* eng an das entsprechende Kapitel des Romans anlehnt und dessen Dialoge vielfach wörtlich übernimmt. Dennoch stellt die Opernszene Tolstoj auf den Kopf. Der Roman schildert den Kriegsrat der russischen Generäle abwechselnd aus zwei Perspektiven. Der auktoriale Erzähler stellt die strategische Debatte um die Aufgabe der Hauptstadt dar. Diese Perspektive wird gebrochen durch die Sichtweise des Mädchens Malascha, die von alledem nichts weiß und die Beratung als Streit eines freundlichen Großvaters mit seinen Widersachern begreift. Die doppelte Perspektive des Roman läßt sich in einem illusionistischen Drama nicht darstellen. Obwohl Malascha in einer Dramatisierung der Szene streng genommen überflüssig wird, da sich ihre Perspektive der Darstellung auf dem Theater entzieht, wurde das kleine Mädchen nicht gestrichen. Während sie bei Tolstoj auf dem Ofen sitzt und am Ende zwischen den Beinen Kutuzovs hindurch aus der Bauernstube entwischt, entschied sich Prokof'ev für das plattestmögliche Bild eines volksnahen Führers. In der Oper sitzt Malascha als stumme Figur zu Füßen des Marschalls, der während der Beratung ihren Kopf geistesabwesend streichelt.

Bei der Vertonung der im übrigen nahezu wörtlich übernommenen Auseinandersetzung der Generäle unterstrich Prokof'ev entsprechend der Operntradition die emotionale Stimmung einer schicksalsschweren Stunde. Daß zum Satz Kutuzovs: „Kraft der Befehlsgewalt, die mir der Zar verliehen hat, befehle ich zum Wohle des Vaterlandes den Rückzug“ das Thema seiner Volksverbundenheit aus der ersten Arie erklingt, ist ein subtiler Kommentar: Kutuzovs Macht legitimiert sich aus seiner Verwurzelung im Volk, nicht durch den Zaren. Eine ähnliche Akzentuierung findet sich schon im ersten Teil der Oper: Wenn im

dritten Bild Marija Bolkonskaja davon spricht, daß angesichts des „korsischen Ungeheuers“ ein neuer Suworow nötig sei, kommentiert das Orchester dies mit einem Fragment des zentralen Kutuzov-Themas aus der Ouvertüre und erklärt ihn so legitimen Nachfolger dieses großen Strategen.

Den entscheidenden Eingriff nahm Prokof'ev am Ende der Szene vor. Bei Tolstoj sitzt Kutuzov lange allein in der Bauernstube und denkt nicht nur über die Gründe für die Aufgabe Moskaus nach, sondern stellt gleichsam existentiell die Sinnfrage: „Wann nur, wann hat sich diese schreckliche Sache entschieden?“ Tolstoj läßt im entsprechenden Romankapitel die Antwort offen und setzt bewußt eine Leerstelle. Sie läßt sich jedoch aus den vorangegangenen Episoden und den geschichtsphilosophischen Reflexionen des auktorialen Erzählers ohne weiteres füllen. Da aus der Perspektive des Romans eine derartige Frage dem analytischen Verstand nicht zugänglich ist, läßt sie sich nur durch eine Tautologie beantworten: Es mußte geschehen, weil es geschehen mußte. Wo Tolstoj's Roman das Schweigen für die einzig mögliche Antwort hielt, komponierte Prokof'ev eine fünf Minuten lange Baß-Arie als Hymnus auf Moskau, der den russischen Sieg gegen Napoleon prophezeit, und um diese unmißverständliche Botschaft noch weiter zu unterstreichen, wird die Arie nach dem Montageprinzip auch noch von hinter der Bühne gesungenen Soldatenchören zum Preis des Marschalls umrahmt.

Da der Text der Arie auf einen authentischen Brief Kutuzovs zurückgehen soll, entsteht eine doppelte Authentizität, in der Kutuzov Tolstoj's und der historische Kutuzov den neu konstruierten Marschall der Oper legitimieren, der von allen skurrilen Eigenschaften der Romanfigur gereinigt wurde. Die Arie im Zentrum des Fili-Bildes stilisiert die Aufgabe Moskaus zur patriotischen Tat und den Akt der Entscheidung selbst als Reflexion eines Einzelnen, der das unerschütterliche Vertrauen des Volkes und der Armee genießt. Vollends auf den Kopf gestellt wird der Roman durch die gegenüber der Vorlage im Libretto eingefügten Worte Rajevskijs: „Grenzenlos ist das Vertrauen des Volks in den Feldmarschall. Ja, wenn Rußland krank ist, braucht es gerade so einen blutsverwandten Menschen.“ Der auktoriale Erzähler des Romans läßt keinen Zweifel daran, wie sehr er geschichtsmächtige Tatmenschen verabscheut. Die Uminterpretation der Figur ist jedoch die Voraussetzung dafür, entsprechend der sowjetpatriotischen Geschichtskonstruktion Kutuzov zum Vorläufer und Ebenbild Stalins zu verwandeln und damit notwendig zu einem großen Mann, der den Gang der Geschichte durch sein Handeln beeinflusst.

Ungeachtet der Anknüpfung an die Operntradition durch die Komposition einer formal konventionellen Baß-Arie sind auch in dieser Szene Elemente der Montage-Technik nachweisbar. Am Ende der Arie öffnet Kutuzov das Fenster, und ohne musikalische Schlußwirkung bricht sie an dieser Stelle auf dem Höhepunkt mit einem Realitätseffekt plötzlich ab, wenn unvermittelt aus der Ferne

das Glockengeläut des Kreml ertönt. Anschließend wird der einleitende Satz der Arie mit der Sinnfrage wiederholt; ebenso unvermittelt folgt ein Lamento des Orchester, das aus dem Zusammenhang der Szene als Reflexion Kutuzovs über die notwendigen Opfer des Krieges zu deuten ist, übrigens die einzige Stelle der Oper, an der das martialische Pathos durch verhaltenere Töne gebrochen wird. Doch währt dies nicht lang: Prokof'ev schließt wie jede Szene des zweiten Teils auch dieses Bild mit optimistisch-siegesgewissen Trompetenfanfaren sowie der Wiederholung des fernen Soldatenchors, und wiederum erscheint das Montage-Prinzip nicht als verfremdendes Kunstmittel, sondern als episierendes Hilfsmittel zur plakativen Unterstreichung einer inhaltlichen Botschaft des Illusionstheaters.

Prokof'evs Pathos erscheint als hohl, denn die Arie ist kein reflektierender Monolog, der in eine Entscheidung mündet. Sie ist bereits zuvor im Kriegsrat gefallen. Die Entscheidungssituation erstarrt zur monumentalen Pose. Kremlglocken beschwören eine nationalistische Sakralsphäre herauf und appellieren an den Patriotismus des Hörers. Die Musik überdeckt die Leerstelle des Romans mit Opernkonvention. Glinkas *Žizn' za carja* feierte 1836 die Familie als Keimzelle des Staates und den unerschütterlichen Hausvater Iwan Sussanin als Retter des Zaren und der Nation. In Prokof'evs *Vojna i mir* kehren unter gänzlich anderen politischen Voraussetzungen die familialistischen Bilder wieder: Der Übervater Kutuzov rettet, indem er die Mutter Moskau opfert, die noch größere Mutter Heimat. Doch Prokof'ev war kein zweiter Glinka. Die musikalische Tradition des 19. Jahrhunderts ließ sich nicht auf Dauer beschwören und seine große sowjetpatriotische Nationaloper stiftete keine neue Tradition, sondern blieb ein einsamer, anachronistisch anmutender Versuch.

Monika Woitas

ZWISCHEN STALINPREIS UND SELBSTANKLAGE – DER FALL PROKOF'EV

Musik und Politik – ein Verhältnis, das einen ganzen Berg von Problemen bereithält und vielleicht deshalb so lange und so oft negiert wurde: von der Wissenschaft, die sich bevorzugt mit werkimmanenten Fragen oder der privaten Biographie eines Künstlers befasst; von Publikum und Kritik, die mit vordergründigen Etikettierungen nur allzu schnell bei der Hand sind; aber auch von den Künstlern selbst, die sich entweder zum Märtyrer oder zum ‚unpolitischen‘, ebenso ahnungs- wie machtlosen Opfer stilisieren. All diese Positionen oder besser: Ausflüchte können jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Kunst genaubesehen immer politisch ist und die ausschließliche Konzentration auf das kompositorische Oeuvre eines Komponisten, die Werke einer Epoche oder einer Gattung nicht selten zu kurz greift. Schließlich wurde und wird Kunst im allgemeinen, Musik im besonderen immer wieder eingesetzt, um politische Macht zu festigen, Systeme zu bestätigen oder auch gesellschaftliche Utopien zu formulieren.

Prokof'evs Musik als Problem

In Person und Schaffen Sergej Prokof'evs tritt diese Problematik geradezu gebündelt in Erscheinung: anders als Šostakovič hatte er sich im Westen bereits einen Namen gemacht als er 1936 endgültig in die UdSSR zurückkehrte, und im Unterschied zu Igor' Stravinskij zog er sich – zumindest scheinbar – mit dieser Rückkehr in die Heimat von der avantgardistischen Front in einen staatlich verordneten Nationalismus zurück. Prokof'ev hatte sich damit jedoch zwischen alle Stühle gesetzt. Der internationalen Avantgarde musste er als Opportunist erscheinen, dessen später entstandene Werke man als reaktionär einstufte oder besser ganz ignorierte; auf die Propagandisten des Sozialistischen Realismus hingegen wirkte dieser international ‚infizierte‘ Modernist, dessen frühe Werke man am besten totschwieg, von Beginn an suspekt. Damit jedoch war das Dilemma perfekt und Prokof'evs Musik wurde für alle Seiten immer mehr zum Problem – was sich in der Rezeption der Werke ebenso widerspiegelt wie in der mehr oder minder fachlichen Auseinandersetzung mit Persönlichkeit und

Schaffen dieses Komponisten. Erst im Zeichen von Glasnost' und Perestrojka wurde es möglich, Widersprüche und Klischees zu hinterfragen und damit den Fall Prokof'ev neu aufzurollen.

So konstatiert etwa Thomas Schipperges gleich zu Beginn seiner 1995 erschienen Monographie ein zutiefst uneinheitliches „Bild des Komponisten, seiner Persönlichkeit und seines Werkes [...] es ist gespalten in einer Art doppeltem Bruch.“¹ Die unterschiedliche Bewertung in Ost und West auf der einen, die lückenhafte, auf wenige Werke konzentrierte Rezeption des Gesamtœuvres auf der anderen Seite, hätten wesentlich zu jenen Klischeevorstellungen beigetragen, die den Blick auf Prokof'ev so lange verstellt haben. So wurden interessanterweise gerade Kompositionen, die der Doktrin des Sozialistischen Realismus zu folgen versuchen, auch im Westen zu Publikumsrennern – *Peter und der Wolf* mag als Beispiel für diese erstaunlich ‚grenzenlose‘ Rezeption jenseits ideologischer Barrieren genügen. Umgekehrt konnten wiederum einige der im Westen entstandenen Werke – wie etwa *Die Liebe zu den drei Orangen* – auch vor den Augen der Kulturkommissare Gnade finden.

Allerdings hat eine derart selektive Rezeption kaum etwas mit Politik zu tun, sondern eher mit jenen Kriterien, die bei der Bewertung von Kunst und Künstlern bewusst oder unbewusst immer noch angelegt werden: ein teleologischer Entwicklungsbegriff einerseits, ein spezifischer Bezugspunkt andererseits, der zum Maß aller Dinge erklärt wird – was in beiden Fällen unweigerlich zu Verzerrungen führt. Stilistischer Pluralismus muss demnach als Bruch, Opportunismus oder Eingeständis fehlender Kreativität (wie sie Adorno beispielsweise auch Stravinskij vorwarf) erscheinen. Und wie Hermann Danuser 1991 so treffend bemerkt hat, litt die Rezeption von Prokof'evs Musik vor allem auch darunter, dass „Kriterien der Avantgarde“ lange Zeit unangefochten die „ästhetischen Urteilsmaßstäbe“ beherrschten.² Ein dritter Aspekt kommt m.E. noch hinzu: die gerade in der Musikwissenschaft so beharrlich gepflegte Tradition der werkimmanenten Betrachtung, die Funktionen und politisch-soziologische Implikationen weitgehend aus ihren Analysen ausklammert. Das Verhältnis von Musik und Macht war für die traditionelle Musikwissenschaft lange Zeit bestenfalls ein Randthema, dem sich einige wenige Spezialisten widmeten. Auch hier erscheint der Fall Prokof'ev paradigmatisch, stößt man doch mit einer werkzentrierten Fragestellung rasch an Grenzen oder anders formuliert: Prokof'evs Musik ist in ihrer Vielfalt vielleicht eher aus ihrem Bezug zu Politik und Macht zu begreifen. Legt man nämlich eine weiter gefasste Perspektive zugrunde, indem man Musik als „Zeitkunst“ im doppelten Wortsinn begreift,

¹ Thomas Schipperges, *Sergej Prokofjew*, Reinbek bei Hamburg 1995, 7.

² Vgl. Hermann Danuser in: *Sergej Prokofjew. Beiträge zum Thema – Dokumente – Interpretationen – Programme – das Werk*, Hrsg. von H. Danuser, J. Cholopow, M. Tarakanow [in Zusammenarbeit mit dem Internationalen Musikfestival Duisburg 1991], Duisburg/Laaber 1991, 14.

lösen sich die Widersprüche in der Rezeption zunehmend auf. Denn nur eine Analyse, die sich der historischen Rahmenbedingungen bewusst ist, kann Mißverständnisse und Fehlinterpretationen als solche erkennbar machen.³ Drei politisch wie biographisch prägnante Jahreszahlen bilden daher den unverzichtbaren Hintergrund für meine Ausführungen, die sich ganz explizit auf wenige Beispiele beschränken werden.

1927 – Avantgarde und Bolschewismus

Bereits der im Westen lebende und arbeitende Avantgardist Prokof'ev war keineswegs so unpolitisch, wie mancher (westliche) Biograph es gerne gehabt hätte. In diversen Artikeln, mehr noch jedoch in seinen Werken vertritt der Komponist gerade in Europa und den USA die Ideale der jungen Sowjetunion. „Die Bolschewisten fördern die Künste und tun alles ihnen Mögliche, um ihre Entwicklung voranzutreiben [...]. Ich bin überzeugt, dass die Musik in Russland eine große Zukunft hat“, können beispielsweise die Leser des *Pacific Coast Musician* 1921 erfahren.⁴ Und im Jahr 1927, auf dem Höhepunkt seines internationalen Ruhmes angelangt, bringt Prokof'ev zusammen mit Georgij Jakulov Alltag und Ideale des jungen Staates provozierend plakativ auf die Bühne. Das Ballett *Le Pas d'Acier*, im Auftrage S. Djagilevs für dessen Ballets Russes entstanden, feiert den Triumph der Revolution und die Ästhetik der Maschinen in einer geradezu atemberaubenden Synthese aus Musik, Bühnenbild und Bewegung. „In unserem Ballett kamen Hämmer und Rammen, sich drehende Transmissionen und Schwungräder sowie aufleuchtende farbige Signale auf die Bühne. Alles das gipfelte in einem allgemeinen schöpferischen Aufschwung, bei dem die Tanzgruppen gleichzeitig an den Maschinen zu arbeiten und die Arbeit der Maschinen tänzerisch zu versinnbildlichen hatten“, erinnert sich der Komponist in seiner *Autobiographie*.⁵

Diese pro-sowjetischen Stellungnahmen waren ebenso wie die ästhetische Konzeption selbst allein möglich durch jene pluralistisch geprägte Kulturpolitik des Literaturwissenschaftlers, Journalisten, Schriftstellers und ersten Kulturkommissars der UdSSR, Anatolij Lunačarskij, der seine Hand nicht nur schützend über Prokof'ev hielt, sondern auch den Fortbestand traditioneller Gattungen wie Ballett und Oper sicherte, ohne der experimentellen Kunst ihre Freiräume zu rauben. Unterstützt von dem gleichfalls avantgardistisch orientierten Komponisten Arthur Lourié, der unter Lunačarskij die Musiksektion betreute, konnte

³ Michail Tarakanov spricht in seinen Ausführungen sogar von einer „Legende“, die es durch historisch verankerte Analysen zu entkräften gilt. Vgl. M. Tarakanow, „Prokofjew: Legende und Wahrheit“, *Sergej Prokofjew. Beiträge zum Thema* [Anm. 2], 16-25.

⁴ *Pacific Coast Musician* vom 1. Januar 1921, zit. nach: Schipperges [Anm.1], 75.

⁵ Zit. nach: *Sergej Prokofjew. Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, Hrsg. von S. Schlifstein (dt. von F. Loesch), Leipzig 1965, 161.

sich so eine rege Kulturszene entfalten, die den Zeitgenossen in Ost und West tatsächlich als Inbegriff der Moderne und Motor neuer Entwicklungen erscheinen musste.

Doch kehren wir nochmals zurück zu Prokof'evs Hymne auf Revolution und Maschinenzeitalter. Lässt sich doch am Schicksal dieses konstruktivistischen Balletts der Wandel des politischen Klimas und die daraus resultierende Rezeption Prokof'evs besonders gut nachvollziehen. Bereits die Uraufführung in Paris, noch mehr jedoch die Londoner Premiere kurze Zeit später, stieß keineswegs auf ungeteilte Zustimmung. Die Mehrheit des Publikums zeigte sich zwar fasziniert von diesem Multimedia-Spektakel und erklärte Prokof'ev endgültig zum musikalischen Botschafter des Bolschewismus; die russischen Emigranten hingegen waren – erwartungsgemäß – empört über diesen Kniefall Djagilevs, der bis dahin doch als einer der ihren galt;⁶ in der Sowjetunion selbst schließlich waren erste Zeichen eines Umschwungs zu vernehmen. Die *Russische Assoziation proletarischer Musiker (RAPM)* sah im *Pas d'Acier* eine Herabwürdigung der Revolution, deren hehre Ziele zum Amusement einer dekadenten Bourgeoisie erniedrigt würden.⁷ Und was manch einer vielleicht schon befürchtet hatte, trat schneller ein als erwartet. Die für das Jahr 1929 geplante russische Erstaufführung des Balletts scheiterte trotz der Interventionen Mejerhol'ds, da sich das politische Klima innerhalb von nur zwei Jahren um nahezu 180° gewendet hatte: Lunačarskij wird 1929 abgelöst und die auf eine einfache Musiksprache im Dienste der Massen zielenden Maximen der RAPM gewinnen die Oberhand gegenüber der avantgardistisch und international ausgerichteten *Assoziation für zeitgenössische Musik*. „Es ist schwer, sich vorzustellen, was als nächstes geschehen wird. Jedenfalls wird gute Musik – besonders zeitgenössische Musik und hier vor allem die russische – für die nächste Zeit beiseite gelegt werden müssen“, schreibt Vladimir Majakovskij kurz vor seinem Freitod im April 1930 an Prokof'ev und fügt eine Warnung an den Freund hinzu. „Unter den gegenwärtigen Umständen glaube ich nicht, dass es irgendeinen Grund für Dich gibt, hierher zu kommen.“⁸ Prokof'ev aber ignoriert (oder verdrängt) diese Vorzeichen und Warnungen und propagiert in Europa und den USA weiterhin die Sache des Bolschewismus.

Schließlich kehrt er nach mehreren Anläufen sogar endgültig in die Heimat zurück – ausgerechnet in einem Jahr, dessen Ereignisse die künftige Kulturpolitik im Zeichen Stalins nur allzu deutlich zutage treten ließen. Mit einem nicht unterzeichneten, d.h. von Stalin selbst verfassten Artikel in der *Pravda* vom 28.

⁶ Vgl. hierzu etwa die Kritiken in Nesta MacDonald (*Diaghilev observed by critics in England and the United States 1911-1929*, New York 1975), sowie die Erinnerungen des Choreographen Leonide Massine (*My Life in Ballet*, London 1968) oder der Tänzerin Lydia Sokolova (*Dancing for Diaghilev*, London 1960).

⁷ *Prokofjew* [Anm. 2], 193f.

⁸ Zit. nach: Schipperges [Anm.1], 81.

Januar 1936 (programmatischer Titel: „Chaos statt Musik“) wird Šostakovičs Oper *Lady Macbeth von Mcensk* zum Inbegriff einer anti-sowjetischen Musik erklärt und damit jede der Doktrinen des Sozialistischen Realismus zuwiderlaufende Komposition gewissermaßen zum Abschuss freigegeben.⁹

1936 – Naivität oder Opportunismus

Der Vorstellung vom politisch naiven Avantgardisten steht das Bild vom Opportunisten Prokof'ev gegenüber, der sich den staatlichen Vorgaben ohne große Gegenwehr unterworfen und in seinen nach 1936 entstanden Werken der Ästhetik des Sozialistischen Realismus gehuldigt habe. Doch auch hier entpuppt sich das Verhältnis von Politik und Musik, staatlicher Macht und kompositorischem Willen als äußerst komplex.

So ist für Prokof'ev generell eine Polystilistik grundlegend, die sich nach Einschätzung des Komponisten selbst eben nicht in aufeinanderfolgende Phasen gliedern lässt, sondern in parallel verlaufende Schichten oder „Hauptströmungen“, die von Beginn an im Wesen seiner Musik angelegt seien.¹⁰ In einem Interview mit dem *Musical Observer* von 1918 präzisiert Prokof'ev diese seine Auffassung von Komposition: „In allem, was ich schreibe, halte ich mich an zwei hauptsächliche Grundsätze – Klarheit in der Darlegung meiner Ideen und lakonische Kürze, unter Vermeidung alles Überflüssigen im Ausdruck.“¹¹ Das klingt auf den ersten Blick doch ganz ähnlich wie die wesentlich später propagierten Ideale des Sozialistischen Realismus, der von den Künsten Einfachheit, ungebrochenen Optimismus und nationale Identität forderte. Auf den zweiten Blick allerdings wird deutlich, dass Terminologie und Vorstellungen alles andere als kongruent sind. Prokof'evs ‚Klarheit‘ bedeutet keineswegs Simplifizierung, seine Vorliebe für traditionelle, von der Avantgarde totgesagte Gattungen wie Oper, Sinfonie und Konzert schließt die Verwendung einer provozierend neuen Tonsprache nicht a priori aus, und seine Konzentration auf das Notwendige stellt sich ebenso quer zum geforderten nationalen Pathos wie sein virtuoser Umgang mit formalen Prinzipien. Prokof'evs ästhetische Basis bleibt gleich – was sich ändert, sind die politischen Bedingungen, von denen Produktion und Rezeption gleichermaßen bestimmt werden.

Unter den „staatsoffiziellen“ Kompositionen, die nicht vorab als musikalisch minderwertig abqualifiziert werden sollten, finden sich durchaus Beispiele, die unter dem Deckmantel eines konformen Textes bzw. Themas die von Prokof'ev zeitlebens intendierte „neue Sprache“ beibehalten. „Die Hauptthemen des

⁹ Vgl. hierzu die Dokumentensammlung in: „Volksfeind Dmitri Šostakowitsch“. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion, Hrsg. und aus dem Russischen übers. von E. Kuhn, Berlin 1997.

¹⁰ Vgl. Prokof'evs Erläuterungen in: *Dokumente* [Ann. 4], 136f.

¹¹ Zit. nach: Schipperges [Ann. 1], 13.

Werkes sind die Große Sozialistische Oktoberrevolution selbst, der Sieg, die Industrialisierung des Landes und die Konstitution“, schreibt der Komponist über seine *Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution* (1937) und fährt hoffnungsvoll in seinen Ausführungen fort. „Ich habe dieses Stück mit großer Begeisterung geschrieben. Die außerordentlichen Ereignisse, um die es sich handelt, verlangten auch eine außerordentliche musikalische Sprache.“ Für Publikum, offizielle Kritik und Partei war diese Sprache jedoch zu extravagant und die Hoffnung des Komponisten auf ein „Aufblühen der Kunst“ erwies sich schnell als Chimäre.¹² Angesichts der weiterhin geäußerten Vorbehalte gegen jegliche Art von Komplizierung – seien es nun die immer wieder bekrittelten „epischen Melodielinien“, die immer noch zu aggressive Harmonik oder der unverbesserliche „dekadente“ Formalismus – angesichts dieser Kritik mutet die Tonsprache vieler in den 30er und 40er Jahren entstandenen Kompositionen geradezu wagemutig an.

Allerdings stieß Prokof'ev nicht nur auf Befremden und Ablehnung. Die 1945 als „Lied auf den freien und glücklichen Menschen“¹³ entstandene *5. Sinfonie* wird endlich verstanden und bringt dem Komponisten die ersehnte Anerkennung von höchster Stelle. Hiermit kommen wir jedoch zu einem weiteren jener seltsamen Widersprüche, die Leben und Schaffen Prokof'evs bestimmt haben: anders als bei den meisten seine Kollegen, zu denen auch der „Volksfeind“¹⁴ Dmitrij Šostakovič zu zählen ist, bringen derartige staatliche Auszeichnungen Prokof'ev weder ein offizielles Amt inklusive der damit verbundenen Macht ein, noch schützen sie ihn vor den Angriffen der Ära Ždanov.

1948 – Kapitulation und Selbstanklage

Damit beginnt der letzte, tragische Akt im Fall Prokof'ev. Zum Protagonisten dieser Jahre avanciert der ehemalige Leningrader Parteisekretär Andrej Ždanov, der 1945 die Leitung der Propagandaabteilung des Zentralkomitees übertragen bekommt. Die von Stalin verordnete und von Ždanov unerbittlich umgesetzte Reglementierung der Künste trifft zunächst (1946) die Literatur, wenig später Theater und Film, schließlich Ende 1947 auch die Musik. Internationale Verbindungen, Freiheit der Kunst oder anspruchsvollere Konzeptionen, bereits ab 1929 argwöhnisch beobachtet, werden nun als dekadente, pathologische und pervertierte Einflüsse aus dem Westen diffamiert¹⁵ – und der altbekannte Vorwurf des „Formalismus“ mutiert endgültig zum Kainsmal. Erste Vorböten für diese Radi-

¹² „Das Aufblühen der Kunst“ (1937), *Dokumente* [Anm. 4], 208.

¹³ „Musik und Leben“ (1951), *Dokumente* [Anm. 4], 236.

¹⁴ Man vgl. hierzu die einschlägige Šostakowitsch-Literatur, v.a. die 1997 unter dem Titel „*Volksfeind Dmitri Šostakowitsch*“ von Ernst Kuhn zusammengestellte Dokumentensammlung [Anm. 6].

¹⁵ Vgl. *Sovetskaja Muzyka*, 1, 1948, zit. nach: Schipperges [Anm. 1], 118.

kalisierung der Kulturpolitik waren die Absetzung des zweiten Teils der Oper *Krieg und Frieden* und die von Stalin selbst unterbundene Fortsetzung des Films *Ivan der Schreckliche*, mit dessen erstem Teil Ėjzenštejn und Prokof'ev 1944 noch Triumphe gefeiert und für ihre Arbeit sogar den „Stalinpreis erster Klasse“ erhalten hatten.

Die Hexenjagd gipfelt schließlich am 10. Februar 1948 in jenem berüchtigten Beschluss des Zentralkomitees, der – ausgehend von einer vernichtenden Kritik an Opern von Vano Muradeli und Dmitrij Šostakovič – die Richtlinien für sowjetische Musik festlegt.¹⁶ Im Fall Prokof'ev wird mit diesem Tribunal eine neue, nunmehr existentiell bedrohliche Phase erreicht, welche den Komponisten zu einer offiziellen Selbstanklage nötigt, die wohl eines der bewegendsten Zeugnisse für die mitunter ausweglose Verflechtung von Politik und Musik, Staatsterror und Kunst darstellt. In diesem offenen Brief „An den Vorsitzenden des Komitees für Kunstangelegenheiten Polikarp Ivanovič Lebedev [und] den Generalsekretär des Verbandes sowjetischer Komponisten Tichon Nikolaevič Chrennikov“ bekennt sich Prokof'ev wiederholt „schuldig“ und scheint sich damit letztlich von den ureigensten Wesenmerkmalen seiner Musik loszusagen. Allerdings versäumt er nicht, auf offiziell anerkannte und mit staatlichen Auszeichnungen versehene Kompositionen wie die Filmmusik zu *Aleksandr Nevskij*, das Ballett *Romeo und Julia* oder seine 1945 bejubelte *Sinfonie Nr. 5* hinzuweisen. Was wie eine Kapitulation klingt, ist genaubesehen eine subversive Kritik an den Widersprüchlichkeiten der neuen ideologischen Richtlinien. „Das Vorhandensein des Formalismus in einigen meiner Werke erklärt sich wahrscheinlich aus ungenügender Wachsamkeit und aus der mangelnden Einsicht, dass er für unser Volk in keiner Weise nötig ist [...] Der Atonalität, die häufig mit dem Formalismus verbunden ist, habe ich mich auch schuldig gemacht, obwohl ich mit Freude bekennen muß, dass sich meine Neigung zur Tonalität schon vor langer Zeit zeigte.“ Die mit konkreten musikalischen Beispielen argumentierende Rechtfertigung mündet schließlich sogar in eine angesichts der ideologischen Phrasen des Ždanov-Erlasses geradezu ironisch wirkende Schlussfloskel: „Abschließend möchte ich der Partei meine Dankbarkeit für die klaren (!) Richtlinien des Beschlusses ausdrücken, die mir helfen bei meiner Suche nach einer verständlichen und unserem Volk nahestehenden musikalischen Sprache, die unseres Volkes und unseres großen Landes würdig ist.“¹⁷ Damit jedoch setzt Prokof'ev der staatlich definierten Funktionalisierung von Kunst die Idee einer Musik entgegen, deren Wirkung universell ist und daher ideologische Vorgaben und politische Grenzen übersteigt. Prokof'ev, der in der zweiten Hälfte seines

¹⁶ Die Dokumente sind vollständig publiziert in: *Volksfeind Dmitri Šostakowitsch* [Anm. 6].

¹⁷ „Prokofjews Stellungnahme zum Schdanow-Tribunal 1948“, *Sergej Prokofjew. Beiträge zum Thema* [Anm. 2], 53f. [Hervorhebungen im Text – M.W.]

Lebens im „Schatten Stalins“¹⁸ leben, arbeiten und schließlich überleben musste, stirbt – Ironie des Schicksals – am selben Tag wie der Diktator. Im Gegensatz zu Stalins Visionen haben Prokof'evs in Tönen formulierte Utopien allerdings bis heute überlebt – so auch jener 1945 in Klänge gefasste Traum vom „glücklichen und freien Menschen“, mit dem ich den Fall Prokof'ev für heute abschließen und zu den Akten legen möchte.

¹⁸ Vgl. hierzu Maria Biesold, *Sergej Prokofjew. Komponist im Schatten Stalins. Eine Biographie*, Weinheim/ Berlin 1996.

Dmitrij Zachar'in

TANZ- UND KÖRPERVERHALTEN IM KOMMUNIKATIVEN ALLTAGSVERKEHR DES 17.-19. JH. RUSSLAND UND WESTEUROPA IM VERGLEICH

Die Bedeutung des Tanzes „als Hebel und Förderer in der Gesamtkultur eines Volkes“ soll in der vorliegenden Arbeit noch einmal kritisch hinterfragt werden.¹ Der Begriff ‚Tanzverhalten‘ will besagen, dass es um etwas anderes als nur um eine Geschichte der Tanzstile in Europa geht. Das Tanzverhalten manifestiert sich gewiss in Figuren und Schritten, kann jedoch auf diese nicht reduziert werden. Um einen Walzer mit einem Menuett vergleichen zu können, braucht man eine Vergleichsbasis (*tertium comparationis*), die außerhalb einer Tanzfigur selbst liegen sollte. Metaphorisch ausgedrückt, braucht man für die Beschreibung des Tanzabends einen Beobachter, der selbst nicht tanzt, auf die Bewegungen seiner Füße nicht fixiert ist und die Verbeugungen eintretender Gäste, ihre Abschiedsgrüße, den Balkklatsch, Aufforderungen und Absagen beim Tanz, mit einem Wort, das ganze auf dem Tanzparkett Geschehene als Differenz erfassen kann.

Daher verlangt der Begriff ‚Tanzverhalten‘ die Festlegung konstitutiver Merkmale, die in allen Situationen das Bild der Gesamterscheinung ‚Tanz‘ bestimmen. Als erstes wird der Tanz als Form direkter Kommunikation in der Gesellschaft verstanden, bei der die Anwesenheit und bestimmte Leistungen des Körpers vorausgesetzt werden. Als zweites wird der Tanz über die Beziehung zwischen individuellen Körpertechniken und gesellschaftlichen Erwartungsmustern definiert. Solche Erwartungsmuster bzw. kollektive Deutungsschemata enthalten Vorstellungen von Moral (Achtung, Ehre), Politik (Herrschaftszereemoniell), sozialen Institutionen (Familie, Ehe, Bildungsanstalt), gesellschaftlicher Arbeitsteilung (Arbeit, Freizeit, Muße), kommunikativen Medien (Körper, Sprache).

Mit der Rekonstruktion des Zusammenhangs zwischen einem Tanzstil und erwähnten Bedeutungsfeldern kann der Charakter des Tanzverhaltens historisch

¹ Vgl. Böhme: „Die Bedeutung des Tanzes als Hebel und Förderer und später als Faktor in der *Gesamtkultur* eines Volkes, als Gradmesser für die Gesittung einer Nation, als Anfang der noch mit ihm vereinten Dicht- und Tonkunst, als Stütze und Träger aller das Schöne in der Bewegung darstellenden Künste, ist erst seit einem halben Jahrhundert von der Kultur- und Kunstwissenschaft anerkannt worden“ (Böhme 1886/1967, V).

lokalisiert werden. Der entsprechende Verhaltenscode mag variativ, jedoch nie beliebig sein. Dies soll heißen, dass auch Abweichungen von ‚erwartetem‘ Verhalten auf einen bestimmten Ort und bestimmten Zeitpunkt der Geschichte bezogen sind. Eine Abweichung setzt mithin auch das Normative, das eine Kommunikation in der Gesellschaft ermöglicht, voraus. Über das Medium *Körper* werden soziale Normen manifest, die auf demselben Weg nach außen kommuniziert und in andere Kulturkontexte übertragen werden können. Ein Tanzparkett wird also als historischer Bildschirm verstanden, auf den sich der individuelle Körper und der soziale Kontext projizieren.

Die Problematisierung gesamteuropäischer Tanzrituale, wie das Menuett oder der Walzer, bezog sich in der bisherigen Forschung selten auf etwas anderes, als die Verbreitung normierter Tanztechniken mit entsprechenden Schrittsequenzen.² Die Fragestellung, die einen präzisen Kultur- und Gesellschaftsvergleich nahelegt, würde dagegen anders klingen. Und zwar wird danach gefragt, was mit unifizierten Körpertechniken nicht übertragen wird. Man fragt daher nach einer Reproduzierbarkeit der ganzen Kette von Zeichen, aus denen ein Verhaltenscode zuvor bestand. Es wäre z.B. zu klären, ob bei der Aneignung des Walzers am russischen Zarenhof des 19. Jahrhunderts die entsprechenden Vorstellungen von Partnerschaft und bürgerlichen Geschlechterrollen, die im bedeutungszuweisenden Kontext zum Walzerritual gehörten, mitübertragen werden konnten. Aus der vergleichenden Perspektive stellt sich weiterhin die Frage nach der Konstitution der russischen Kulturgemeinschaft im Hinblick auf gesamteuropäische Normierungsprozesse der Frühen Neuzeit. Das sehr spät entstandene gesellschaftliche Tanzparkett in Russland überraschte europäische Reisenden des 18. Jh. durch eine ungewöhnliche Art der körperlichen Selbstpräsentation.

1. Das europäische Tanzparkett. Stilwechsel und sozialer Wandel

Die europäische Tanzkunst etablierte sich im Sinne einer allgemeinen Verhaltensnorm, die den gestiegenen technischen Ansprüchen der zivilen Gesellschaft an die alltägliche Bewegungskultur des Körpers entsprach. Letztendlich wurde sie zum Inbegriff einer höfischen Körperschulung. Nicht nur die Grammatisierung der Fechttechniken und Reglementierung des Duells, sondern auch die Entfaltung der Tanzkunstregeln zu Grundlagen der Anstandslehre im 17.-18. Jh. verweisen dabei auf eine Einschränkung der sichtbaren Gewalt auf der öffentlichen Bühne. Diese normierenden Rollen des Steh- und Bewegungsdecorums im „statischen Hofleben“ sind jedoch keine Entdeckungen der modernen Zivilisationsgeschichte (Elias 1939/1994). Auf die politische Bedeutung des Tanzes verwiesen *expressis verbis* viele Tanzmeister seit dem 16. Jh, so auch der Deutsche

² Viel seltener wurden z.B. die Wege der Tanzausbildung über den Tanzmeisterberuf analysiert (vgl. Salmen 1997).

Gottfried Taubert (1717), dessen Beobachtung eine Zusammenfassung einer Tradition darstellt, die über deutsche und holländische Vermittlung Anfang des 18. Jh. nach Russland übertragen wurde.

Wenn denn nun heut, als ganze politische Welt in ein vollkommen stationeres Hof=Leben transmutirt ist, von einer jedwedem honetten Person, sie sey gleich Maennlichen oder Weiblichen Geschlechts, nebst der wol=anstaendigen Kleidung, eine zierliche Stellage, netter Gang und artige Manieren erfordert, und diese Dinge am besten durch das galante Tanz=Exercitium befördert werden[...] (Taubert 1717, 397).

Das tänzerische Stehen, Gehen und Neigen beanspruchten den Körper in etwa dem gleichen Maße wie das Exerzieren. Darüber hinaus schufen sie Grundlagen für zivile, körperlich akzentuierte Interaktionsrituale, wie das *Promenieren* und *Diskutieren* im Saal, im Salon oder im Garten. Tänzerische Schemata wurden zur Orientierung und Normierung des täglichen Verkehrs von verschiedenen Personen herangezogen. (vgl. Zur Lippe 1974/1981, Bd.2, 209-214).³ Mit einer derartigen Regelung von Verhaltensformen wurde der höfischen Existenz nicht zuletzt auch eine größere Prognostizierbarkeit erteilt.

Neben dem Fechten, das zur Reihe männlicher Exerzitien gehörte, trug also vor allem die Tanzkunst zur Modellierung maßgebender Körperhaltungen und Körperbewegungen bei beiden Geschlechtern bei. Unter weltlichen Anweisungen im ‚kinetischen‘ Verhalten waren es die *Tanzmeister*, die als erste die Körperhaltung einer Frau aus der bewegungstechnischen Perspektive thematisierten.⁴ Diese vom Mann unabhängige Haltung wurde fortan in einem bestimmten Rollenverständnis im Tanz verankert.⁵

Trotz der Vorbehalte, die bei der kultursemiotischen Interpretation abstrakter Bewegungsmuster angebracht sind, erscheint es sinnvoll, die bis jetzt umstrittene Periodisierung der europäischen Tanzgeschichte an die Entwicklung moderner Umgangsstrukturen zu binden. Die Stilparadigmen des Tanzes, die traditio-

³ Vgl. auch Bie: „Der Gesellschaftstanz ist die verdichtete Form der Gesellschaftskunst, seine Figuren und Schritte sind die Bewegungsrythmen der wachsenden Verkehrsformen, auf Stil und Einheit gebracht“ (Bie 1906, 126).

⁴ Religiöse Devotionsgesten aus der Erbauungsliteratur können nicht als spezifische Verhaltenszeichen der Frauen aufgefasst werden.

⁵ Vgl. z.B. Hinweise des Tanzmeisters Taubert bezüglich der Handbewegungen von Frauen während des Tanzes: „Desselbigen gleichen müssen sie [die Damen] auch nicht immerfort, als angeleimtet, stille liegen, gleichwie etwa Tacitus in Tractatu de moribus Germanorum von den alten Teutschen Frauen schreibt, dass sie sich allemal manibus in sinum compressis [mit den vor der Brust gekreuzten Händen – D.Z.] aufgeführt hätten; sondern es muss unterweilen die eine, insonderheit, wenn sie einen Fächer, Schnupftuch, Blümlein, oder sonst etwas in der Hand haben, fein manierlich und mässiglich bewegt werden“ (Taubert 1717, 419). Rameau setzt die Tanzausbildung mit dem allgemeinen Anstandsunterricht gleich und beschreibt gründlich, wie eine Dame beim Tanzen ihren Rock halten und eine Reverenz machen sollte (Rameau 1725, 65; 103).

nell in Bezug auf das Ursprungsland definiert wurden,⁶ sollten auch im Spiegel epochenspezifischer Normierungsprozesse betrachtet werden.

Der Wechsel der Tanzmodi ging mit der Änderung der stilprägenden Grundstellung⁷ der Füße, der führenden Körperhaltung und der Position des Körpers in gesellschaftlichen Interaktionsritualen einher, wobei für die Erschließung der Wandlungsprozesse innerhalb der gesellschaftlichen Tanzkultur im westlichen Europa des 16.-18. Jh. die folgenden Kriterien von besonderer Relevanz erscheinen: 1) Affinität zur kollektiven Raumordnung 2) Affinität zur individuellen Figurenbildung; 3) Affinität zur Geschwindigkeitssteigerung. Den genannten Kriterien entsprechend lässt sich der im 17.-19. Jh. vorherrschende Tanzstil in folgende führende Paradigmen einteilen⁸:

1.1. Aufzüge. Präsentation der kollektiven Raumordnung

Was als Grundelement der Tanzmodi, die sich ganz allgemein mit Begriffen wie italienische Renaissance (bis um 1600) und Frühbarock (bis 1650)⁹ umschreiben lassen, angesehen werden kann, ist die Abhängigkeit des tänzerischen Bewegungsablaufs von der kollektiven räumlichen Ordnung. Üblich für den Tanzstil dieser Zeit erschienen das freie Marschieren auf einer ebenen Fläche bei Einhaltung einer symmetrischen Orientierung nach links und nach rechts. Weniger typisch waren dreidimensional angelegte Tanzfiguren, die Bewegungen von oben nach unten (*plié*) oder im Kreis herum (*volte*) voraussetzten.

Im 16. Jh. fehlte es an Überleitungen zwischen der beendeten und der zu beginnenden Schrittfolge (Zur Lippe 1974/1981, 181). Stattdessen etablierte sich das feierliche Geradeausschreiten¹⁰ (*Pavane*) von Paaren mit offener Haltung als Hauptelement des öffentlichen Tanzdecorums. Besonders kennzeichnend erscheint die Idee des ‚Raumüberwindens‘ für stilbildende Tänze der Epoche, wie *Pavane* und, ab ungefähr 1600, *Courante*, die bei fürstlichen Repräsentationen, Hochzeiten und Eröffnungen von Bällen stattfanden. Durch das Privileg des Gehens inmitten der unbeweglichen Betrachter wurde die herrschende zeremonielle Stehplatzordnung als Hintergrund des Tanzgeschehens hervorgehoben.

⁶ Z.B. nennt Bie diesbezüglich: 1) Die italienische Periode (Renaissance, Bis nach 1600): Eine Zeit der feierlichen Aufzüge. 2) Die französisch-englische Periode (Die grands siècles. Bis 1800): Eine Zeit der persönlichen Bewegungskultur. 3) Die deutsch-slawische Periode (Die Rundtanzperiode, der Walzer mit der Masurka-Enklave und dem Polkaintermezzo. Von 1800 bis Anfang des 20. Jh.) (Bie 1906, 132).

⁷ Die Grundstellung ist meistens auch die Ausgangsstellung des Tanzes.

⁸ Die Chronologie stammt von Bie (1906), Gaulhofer (1930/1969), Eichberg (1978).

⁹ Vgl. besonders Caroso (1581); Caroso (1605); Tabourout (1589).

¹⁰ Vgl. Tabourot (1589): „La pavane d'Espagne se dance par mesure binaire mediocre[...] & quand on l'a dance en marchant en autant pour le premier passage, il la fault retrograder en demarchant, puis continuant le mesme air[...]“ (Tabourot 1589, 97). Vgl. Taubert (1717): „la Courante ihren Namen a currendo oder cursitando, von auff= und ab hin und wieder lauffen[...]“ (Taubert 1717, 371).

Verglichen z.B. mit dem Walzer gelten Pavane und Courante als langsame Tänze, die das Gewicht des Raums durch den zwei- oder dreifachen Umgang des Saales betonen. Bei der relativen Knappheit von Bewegungsfiguren spielt dabei die Demonstration von Luxusutensilien eine wesentliche Rolle: So trugen die Tänzer Prachtgarderobe, einschließlich Mantel, Degen, Baret oder Hut. Die lange nachschleifende Schleppe der Damen galt als Nachweis einer symbolischen Distanz zwischen den vornehmen Tanzenden und deren Betrachtern.

1.2. Menuett. Geometrisierung und Grammatisierung

Die Affinität zur Geometrisierung der Tanzfiguren lässt sich besonders in der Zeit von 1650 bis ungefähr 1750 verfolgen,¹¹ als das Menuett die Stelle der Pavane und Courante übernahm.¹²

An die Stelle des Geradeausschreitens rückte die gewundene Bahn mit einer Grundfigur, deren Ähnlichkeit mit Schriftzeichen, wie Ziffern und Buchstaben bei den Tanzmeistern als programmatische Einstellung erscheint.¹³ Dies ist beim Menuett eine 8, ein S oder eine 2, seit 1700 allgemein ein Z.¹⁴ Mithin realisierte sich die Analogie zwischen den geschulten Schreib- und Tanzbewegungen, die zuvor bereits in Bezug auf Fechttechniken angesprochen worden sind. Feuillet spricht vom Schreiben der Schritte und Körperpositionen, was einer Gleichsetzung der Tanzfläche mit einem Blatt Papier gleichkommt.¹⁵ In den

¹¹ Nach Gaulhofer: bis 1800 (Gaulhofer 1930/1969, 158).

¹² Für Rameau (1725) ist die Courante altmodisch: „[...] La Courante était autrefois à la mode: aussi est-elle une danse très grave“ (Rameau 1725, 110).

¹³ Vgl. Taubert (1717): „Ob nun aber gleich diese halbe Achte vielen Maitres sehr gut zu seyn duenkte, so sind sie doch nicht alle damit zufrieden, sondern veraendern sie in eine andere Arabische Ziffer, nemlich in die zwey [...] Vorgebende, daß es weit zierlicher ansehen lasse, wie es denn auch ist, wenn sich beyde tanzende Personen unten bey dem Anfange der Oberlinie zugleich mit dem rechten Bein halb rund umdrehen, daß sie das Gesicht einwärts und ex opposito gerade gegen einander bringen[...]“ (Taubert 1717, 639).

¹⁴ Als Zeitgenosse weist Rameau (1725) auf Z als die moderne Figuration des Menuetts hin: „Le Menuet est devenu la danse la plus usitée, tant par la facilité que l'on a de le danser, que par la figure aisée que l'on pratique à présent, & dont on est redevable à Monsieur Pérou qui lui a donné toute la grace qu'il a aujourd'huy, en changeant la forme S, qui étoit sa principale figure en celle d'un Z[...]“ (Rameau 1725, 84).

Vgl. auch Taubert: „Desselbigen gleichen wollen auch einige diese Figur, welche wie die Arabische Ziffer nemlich die Zwey, aussieht, verbessern, wenn sie ihr auch die oberste halbe Rundung vollens abnehmen, und sie nach dem letzten Buchstaben des Lateinschen Alphabets, nemlich als ein grosses Z formiren“ (Taubert 1717, 640).

¹⁵ Vgl. Feuillet (1700): „J'Appelle le Chemin la ligne sur laquelle on dance. Le Chemin sert à deux usages, premierement il sert pour écrire les Pas & les Positions, secondement pour faire observer la Figure des Dances“ (Feuillet 1700, 4). Vgl. Eichberg: „Seit dem 15. Jahrhundert kannte man eine Buchstaben-Tanzschrift. Aber erst Beauchamp, der Balletmeister Ludwigs XIV., entwickelte eine stenographische Figuren-Tanz-Schrift, die von Feuillet 1700 unter seinem eigenem Namen publiziert und berühmt gemacht wurde“ (Eichberg 1978, 171). Vgl. auch Rameau: „Ces Positions ont été mises au jour par les soins de feu Monsieur de Beauchamp, qui s'étoit formé une idée de donner un arangement necessaire à cet Art“ (Rameau 1725, 9).

Texten der Tanzmeister treten Buchstaben und Ziffern als indexikalische Zeichen hervor. Sie kennzeichnen die Bewegungsrichtungen. Dieselben Schrift Elemente fungieren gleichzeitig als ikonische Zeichen, die die Form der maßgebenden Tanzfiguren angeben.¹⁶ In der Tanztechnik wurden Vorkehrungen getroffen, mit denen ein ununterbrochener Fortgang einer durch den Raum eingeschränkten Tanzaktion sichergestellt werden sollte. Dabei wurden potentielle Körperenergien durch die Anspannung zweckentsprechender Muskelsysteme in kinetische Energien jeder gewünschten Richtung umgesetzt. Das Tanzgeschehen entfaltete sich mithin in einem linearen eindimensionalen (*pas*),¹⁷ zweidimensionalen (*glissé, tournée*)¹⁸ und dreidimensionalen (*plié, élevé, sauté, cabriolle, tombé*) Raum.¹⁹ Im Menuett wurde jede Schrittgruppe mit zwei Halbschritten und zwei Schritten auf der Fußspitze (besonders schwer erlernbar) ausgeführt. Sowohl die Ausgangspositionen, als auch die Schritte folgten dabei einer genauen Klassifikation, der das Prinzip einer nach vorwärts, rückwärts und nach beiden Seiten gleichmäßig ausführbaren Bewegung zu Grunde lag.²⁰

Mit der Kultur des Menuetts rückten kinetische Zeichensysteme in den Vordergrund der öffentlichen Kommunikation. Es lässt sich daran erkennen, dass bestimmte Tanzhaltungen (*Positur*) und Tanzfiguren (*Reverenz*) von Anstandsanweisungen übernommen und in ein System gesellschaftlicher Etikette eingeführt wurden. Auch die dritte und die vierte tänzerische *Fußpositionen*, die beide später aus dem bürgerlichen Salon vertrieben wurden und zusammen mit dem Ballett in den Bereich der betrachterorientierten Kunst rückten, traten um die Mitte des 18. Jh. als prominente gesellschaftliche Haltungen sowohl des Mannes als auch der Frau auf (vgl. Tikkanen 1912).

Trägerschicht einer zunehmend figürlich und geometrisch angelegten Tanzkultur war der Hofadel. Dessen vielfältiger Körpereinsatz in der Kommunikation kann dabei als Gegensatz zum distanzorientierten Auftreten der älteren ritterlichen Aristokratie gelten. Andererseits bildete die Figürlichkeit die Opposition zu sparsameren Verhaltensformen des bürgerlichen Salons. Eines der führenden

¹⁶ Vgl. Feuillet: „Il faut sçavoir que chaque feuillet sur lequel la Dance est écrite represente la Salle où on dance, dont les quatre côtez du feuillet en representent les quatre côtez, sçavoir le haut du feuillet represente le haut de la Salle, le bas du feuillet represente le bas de la Salle, le côté droit du feuillet represente le côté droit de la Salle, & le côté gauche du feuillet represente le côté gauche de la Salle, comme on voit par la figure suivante, dont A B C D marque la Salle, & E F G H marque le feuillet[...]“ (Feuillet 1700, 33).

¹⁷ Vgl. Feuillet: „Pas, est ce qui marche d'un lieu en un autre“ (Feuillet 1700, 2).

¹⁸ Vgl. Feuillet: „Glissé est quand le pied en marchant glisse à terre. [...] Tourné, est lorsqu'on tourne d'un côté ou d'un autre“ (Feuillet 1700, 2).

¹⁹ Vgl. Feuillet: „Elevé, est quand on les [genoux] étend [...] Sauté, est lorsqu'on s'éleve en l'air [...] Cabriolle, est quand en sautant, les jambes battent l'une contre l'autre [...] Tombé, est lorsque le corps est hors de son équilibre, & qu'il tombe par son propre poids“ (Feuillet 1700, 2).

²⁰ Vgl. den geraden Schritt (*pas droit*), den offenen (*pas ouvert*), den runden (*pas rond*), den gestrichenen (*pas glissé*), den gebogenen (*pas plié*), den gehobenen (*pas élevé*), etc. (Feuillet 1700, 9-13).

Herrschaftssymbole des französischen Absolutismus, das Bild des tanzenden Königs, verweist auf die besondere Rolle ausgefeilter Körpertechniken bei der Selbstinszenierung der fürstlichen Macht. So trat z.B. gleich nach der Niederschlagung der Fronde 1653 der vierzehnjährige Louis XIV. in einem Ballett in Paris auf.²¹ Weitergehend hat der Sonnenkönig sogar eine These über die normierende Funktion der Bewegungsübung aufgestellt und diese in seinen Memoiren mit Argumenten anthropologischer Art untermauert. Ihm zufolge verlangen Fecht- und Tanzmeisterkünste vom Menschen vollen Einsatz und die ganze Muße (*demande l'homme tout entier*).²²

Mit den Aufgaben der politischen Repräsentation,²³ Markierung des sozialen Statusunterschiedes,²⁴ der Unterhaltung, der Anstandsanweisung,²⁵ der Geschlechtererziehung,²⁶ der gesunden Leibesübung²⁷ und Informationsvermittlung (Ballklatsch) wurde das Menuett letztendlich zum mehrdimensionalen gesellschaftlichen Verhaltensmodell.

1.3. Contredanse. Individualisierung von Tanzfiguren.

Das Bündel von Funktionen, die dem absolutistischen Tanzritual Ende des 17.-Anfang des 18. Jh. zukommen, hat sich jedoch unter dem Druck des sich durchsetzenden Salonverhaltens aufgelöst. Schreiben und Tanzen, die zuvor in der hö-

²¹ „Louis' Tanz vor dem Hof ist keine Zirkusnummer, sondern ein staatspolitischer Akt, der die Niederlage der frondierenden Adelligen der Welt vor Augen führen soll“ (Braun/Guggerli 1993, 135).

²² „Si vous en croyez le maître à danser et le maître d'armes, et tous les autres, ils vous diront chacun, et il est vrai, que leur art demande l'homme tout entier“ (Louis XIV 1662/1978, 135).

²³ Vgl. Rameau (1725): „Du Cérémonial que l'on observe au grand Bal du Roy: „Le Roy se place à l'endroit de l'appartement où l'on doit commencer de danser, (qui est du côté de l'Orchestre)“ (Rameau 1725, 50).

²⁴ Vgl. Rameau (1725): „[...] Il faut sçavoir d'abord, qu'il n'y a personne admis dans le Cercle, que les Princes & Princesses du Sang, ensuite les Ducs & Pairs, & les Duchesses: & après les autres les Seigneurs & Dames de la Cour, chacun selon le rang qu'ils doivent occuper[...]“ (Rameau 1725, 49).

²⁵ Der Tanzmeister Taubert (1717) bestand darauf, daß ein erfahrener Maître keine Sünde begeht „[...] wenn er/ nebst seiner wolregulirten Tanz Introduction, unterweilen auch eine Correction in Reden oder anderen Dingen bei seinen Scholaiten vornimmt“ (Taubert 1717, 384).

²⁶ Vgl. z.B. die vom Tanzmeister Taubert gestellte Frage zur symbolischen Frauenführung, das heißt sowohl beim Tanz, als auch bei der Konversation: „Ob aber eine so große Höflichkeit, Zierlichkeit, oder Commodität vor das Frauenzimmer darinnen besteht, wenn man im Fortführen seine rechte Hand unter ihrer linken Hand trägt, wie einige vorgeben, kann ich eben nicht sagen, es sey denn, daß man einen Unterschied zwischen der Führung bey dem Tanzen, und der Führung bey der Conversation machen wolle“ (Taubert 1717, 644).

²⁷ Schon Tabourot (1589), aber auch viele andere Tanzmeister nach ihm schreiben, daß der Tanz die Gesundheit (besonders bei jungen Mädchen) fördere: „Galien dit en son livre du regime de la santé, que toute chose naturellement desire de se mouvoir, & que l'on se doit exercer par mouuements doux & temperés comme est la dance [...] pour cette occasion elle sert grandement à la santé, mesmement des ieunes filles, lesquelles estants ordinairement sedentaires, & enteties à leur lanifice, broderie[...]“ (Tabourot 1589, 6).

fischen *Choreographie* (*choro_pisanie*)²⁸ und *Orchésographie* eng an einander gekoppelt gewesen waren, gingen nach dem Untergang der Menuettkultur auseinander, wobei die Abhängigkeit der individuellen Tanzbewegung vom kollektiven Bewegungsornament weiter abnahm. Einem vergleichbaren Wandel unterlag das Zwiegespräch ‚tête-à-tête‘, das sich einerseits von der zeremoniellen, quasi linearen Reihenfolge der Sprechenden abkoppelte, andererseits aber über die vom Anstand vorgeschriebenen Gesprächsthemen hinausging. Gewiss kann man diesen Wandel auch mit erhöhten gesellschaftlichen Informationsansprüchen, die sich beim themenarmen Ballkatsch nicht mehr einlösen ließen, verbinden.

Die allgemeine Regel setzte nur noch voraus, dass die Tanzenden und die Sprechenden einander nicht stören.²⁹ Charakteristisch für die Tanzkultur des späteren 18. Jh. ist daher weniger eine feste Figürlichkeit, sondern vielmehr die einfallsreiche Figurenabwechslung. Dabei kann dieser eine neue Ökonomie des auf Scherz und Einfall orientierten Salongesprächs gegenüber gestellt werden. Die Analogie zwischen den beiden lässt sich ganz allgemein als Interesse für Innovationen und Normabweichungen beschreiben. In der Zeit von 1750 bis in die erste Hälfte des 19. Jh. hinein wurden verschiedene innovative Elemente aus englischen Volkstänzen in den höfischen Tanz aufgenommen, wobei *Contredanse* (*country dance*), *Quadrille*, *Cotillon* an Popularität gewannen. Die Zahl der tanzenden Paare war von da an weniger strikt festgelegt, wobei die zeremonielle Einteilung der Anwesenden in Teilnehmer und Zuschauer zunehmend an Strenge verlor. Bei primären Stellungen von *Contretanz* und *Cotillon* kann man das Element des Reigens erkennen, welches als Mittel der neuen Form der bürgerlichen Vergesellschaftung instrumentalisiert wurde.

Unter Vorbehalt muss man dem Tanzritual der zweiten Hälfte des 18. Jh. eine erhöhte Transparenz zwischen Unter- und Oberschichten unterstellen, obwohl man nicht sagen kann, dass soziale Schranken allgemein durchlässiger geworden sind. Zwar tanzten Hof und Bedienstete dieselben Tänze gleichzeitig, doch wird die Standeszugehörigkeit fortan weniger durch die Partizipation an der kollektiven Bewegungsordnung, noch durch die genaue Ausführung von Schrittfolgen, als vielmehr durch Bildung, Originalität des Witzes, *bon mot* – Kenntnisse und durch die Spontaneität des Einfalls bei der Erfindung von Tanzfiguren gekennzeichnet.

Der Code des Tanzverhaltens und der gesellschaftliche Anstandscodex trieben seit dem Ende des 18. Jh. auseinander: öffentliche Verhaltensregeln wurden nicht mehr direkt von den Tanzmeistern übernommen. Zierliche Posituren und schwungvolle Reverenzen des Tänzers galten kaum mehr als Muster bei der

²⁸ Vgl. im übersetzten Wörterbuch von Comran handelt es sich: „[...] о той части, которая содержит всебе механику и называется хороописанием (*choreographie*)“ (Comran [russ.] 1790, 1-7).

²⁹ Beim modernen Diskotanz wird beispielsweise auch eine ‚eigene‘ Tanzfläche definiert.

Modellierung der öffentlichen Etikette und bedeuten für die maßgebende Körperhaltung in der guten Gesellschaft immer weniger.³⁰ Bildungsadel und Bildungsbürgertum verbrachten ihre Zeit in Salons mit Diskutieren und Räsonnieren, aber meistens nicht tanzend.

1.4. Walzer. Auflösung des Figürlichen. Geschwindigkeitssteigerung

Die Vorstellung vom Walzer als *bürgerlichem* Tanz wird im Zusammenhang mit der Rivalität zwischen dem großen königlichen Saal und dem kleineren bürgerlichen Salon verständlich. Dem neuen Bewegungsstil, der von choreographischen Mustern des höfischen Menuetts abweicht, wurde ein *echter, natürlicher* Charakter zugesprochen. Im Gegensatz zum Menuett wirkte der Walzer „easy“ und „natural“.³¹ Die formale Variation von Bewegungen spielte in der Tat eine geringere Rolle. Vielmehr kam es auf die Wiederholung eines oder weniger Grundschritte an. Die komplizierte Klassifikation von Fußpositionen rückte in den Hintergrund.³²

Die sichtbare Tendenz zur Geschwindigkeitssteigerung, welche die Epoche der Drehtänze von 1800 bis etwa 1900 eröffnete, kann jedoch mit dem Begriff der gesellschaftlichen Mobilisierung nicht gleichgesetzt werden.³³ Als Gegenteil des schnelleren Tanzablaufs tritt eine ruhige und bedenkliche Gesprächshaltung auf. Während auf dem Parkett eine senkrechte Position des Körpers zur Regel wurde, stand ihr im Gespräch eine eher konvexe Form entgegen: z.B. lehnte man sich während der Konversation oft an eine Säule oder an ein Kamingitter (s. unten). Die Posen der Tanzenden und Sprechenden wirkten nicht mehr homogen wie zu früherer Zeit, sondern heterogen.³⁴ Die geometrische Gesamtkonfiguration wurde im Walzer endgültig gesprengt. An ihre Stelle traten Bewegungsabläufe von Einzelpaaren in unbeschränkter Zahl.

Die Konfiguration der Sprechenden im Salon folgte wie im Tanz einer Tendenz der Pärchenbildung. Man tanzte meistens mit dem anderen Geschlecht, redete jedoch öfter mit dem eigenen. Davon ausgehend erscheint die Aufstellung der Hypothese, dass das Tanz- und Gesprächsritual im Laufe der öffentlichen

³⁰ Vgl. auch die galanten Posen im Rokoko, wie die Umarmung des weiblichen Knies, das Halten der Kleidung, etc.

³¹ Vgl. W. Hogarth 1753.

³² Vgl. Eichberg: „Daran änderte auch nichts, dass Tanzlehrer die Tradition der Fußstellungen weiter pflegten und die jetzt funktionslosen Elemente im nachhinein mit inhaltlichen Ausdruckswerten versahen“ (Eichberg 1978, 196).

³³ Allerdings trägt die Gleichsetzung des Tanzstilwandels mit der vermeintlichen Beschleunigungstendenz von sozioökonomischen und lebensweltlichen Veränderungen die Gefahr der Überinterpretation. Der schnellere Wechsel der Modi wurde durch zunehmende gesellschaftliche Interdependenzzwänge kompensiert. Ausführlich zum Paradigmenwechsel in der Bewegungskultur siehe: Eichberg 1978, 202-231.

³⁴ Diese zwiespältige Tendenz erklärt, warum der öffentliche Anstand vom Drehtanz des 19. Jh. kaum beeinflusst wurde (vgl. Gaulhofer 1930/1969).

Geschlechterinszenierung mithin polare Funktionen erhielten, plausibel: Der Tanz, bei dem man wenig spricht, schließt beide Geschlechter körperlich stärker zusammen, während die Konversation, bei der man sich wenig bewegt, das andere Geschlecht eher ausgrenzt. So wurde ein Gespräch mit einem Mann für eine Frau zu einem problematischen Unternehmen (und umgekehrt), wohingegen die tänzerische Haltung eine gewisse Liberalisierung der zeremoniellen Distanz zwischen den beiden Geschlechtern vortäuschte. Beim Walzer trat die Umarmung an die Stelle der Handführung, während die Umarmung im Gespräch als Ausdruck von fehlendem bürgerlichen Anstand kaum toleriert wurde.³⁵

Was den Walzer bürgerlich machte, war nicht nur die freie Figurenkombination und die individuelle Bestimmung von Bewegungsrichtungen, die einen Ausbruch aus dem Alltagszwang und der politischen Enge symbolisierten (Linke 1996), sondern auch der emotional-sinnliche Ausdruck, der allein aus der Perspektive des schreibenden (nicht unbedingt des tanzenden) Beobachters objektiviert werden konnte. Anders formuliert, präsentierte sich der Walzer nicht nur als ein *schreibendes* („choreographisches“), sondern auch als *sich beschreibendes* quasi selbst-reflexives Verhaltensritual. Auf einer Seite eroberte es das Tanzparkett, auf der anderen Seite beherrschte es den intimen Briefwechsel und Tagebücher. Schreiben und Tanzen bilden mithin eine Differenz anstatt einer Analogie. Der Walzer symbolisierte den Übergang vom sich bewegenden zu einem sich in seiner Bewegung beobachtenden Menschen. Das Tanzen wird über Walzerbilder als erinnertes und geträumtes Tanzerlebnis sublimiert. Nach der bahnbrechenden Darstellung des Walzererlebnisses durch Goethe in Werthers Tagebuch³⁶ kommen unzählige Beschreibungen auch in der deutschsprachigen Frauenliteratur vor: „Ja, ich walze“, schreibt die junge jüdische Intellektuelle Rahel Varnhagen (1793)³⁷ an ihren Jugendfreund, „und glauben Sie, dass man den Verstand bei diesem unheilsamen Drehen behält?“³⁸

³⁵ Vgl. Eichberg: „Nötig ist es [...] die Umarmung zu differenzieren. Die frühneuzeitliche bäuerliche Umarmung, verbunden mit Küssen und dem Sitzen auf dem Schoß, hatte einen deutlich (und derb) erotischen Charakter, den die Bewegungstänze seit dem Walzer in dieser Ausschließlichkeit nicht hatten“ (Eichberg 1978, 197).

³⁶ „Nie ist mir's so leicht vom Flecke gegangen. Ich war kein Mensch mehr. Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben und mit ihr herumzufliegen wie Wetter, dass alles ringsumher verging und – Wilhelm, um ehrlich zu sein, tat ich aber doch den Schwur, dass ein Mädchen, das ich liebte, auf das ich Ansprüche hätte, mir nie mit einem anderen walzen sollte als mit mir“ (Goethe 1787/1987, 367).

³⁷ Rahel Varnhagen (1771-1833) zählt zu dem kleinen Kreis jüdischer Frauen, denen es gelang, aufgrund ihrer geistigen Fähigkeiten und ihrer Persönlichkeit Salons im Berlin des Ancien Régime zu eröffnen (vgl. Völker-Raser 2000, 199).

³⁸ Zit. nach Braun/Guggerli 1993, 200.

2. Der Hoftanz in Russland

Die skizzierte Geschichte des westlichen Tanzverhaltens kann des weiteren im Rahmen einer Analyse von den nach Russland importierten westeuropäischen Tanzritualen fruchtbar gemacht werden.

Bis zum Ende des 17. Jh. waren Russen mit der tänzerischen Bewegungskultur Westeuropas nicht vertraut. Eine der ersten Erfahrungen, welche die Botschaft Peters I. auf dem Wiener Tanzparkett machte, ist als Anekdote im Brief von Sophie von Hannover an die Raugräfin Louise in Frankfurt überliefert: „[...]aber im tantz sollen unsere schnürbrüste wie knochen vorkommen sein undt der Sar gesacht haben: *Wie thüfels harte knochen haben die tütsche dames*“ (Sophie von Hannover den 15/25 August 1697 – zit. nach Griep 1991, 81).

Wenige Jahre nach der beschriebenen Szene tanzte der russische Hof in Petersburg bei jedem feierlichen Anlass (besonders bei Hochzeiten) und präsentierte westlichen Beobachtern ein Tanzrepertoire hoher Komplexität. Während der Hochzeit des Herzogs von Kurland mit der Nichte Peters I. wurde „nach aufgehobener Tafel [...] bis 2 Uhr in der Nacht Polnisch und Französisch getantz“ (Weber 1738-1740. Bd. 1, 392).

Das vor wenigen Jahren so rohe und unmanierliche russische Frauenzimmer hat sich zu seinem Vortheil so geändert, dass es nun an Feinheit und Lebensart den deutschen und französischen Damen wenig nachgiebet, ja dasselbige wohl gar zuweilen in einigen Stücken übertrifft, – bemerkt Kammerjunker Bergholz, der sich im Jahr 1721 im Gesinde des Herzogs von Holstein in Petersburg aufhielt.³⁹

Die Frage, die sich nun als erste stellt, betrifft die Schnelligkeit des Verhaltenswandels, der im Westen zwei Jahrhunderte in Anspruch nahm, in Russland aber nur in einem Zeitraum von zwei Jahrzehnten vollendet wurde. Konnte mit der Aneignung des europäischen Tanzrepertoires tatsächlich das ganze Bündel von Funktionen und Rahmenbedingungen, die das Tanzverhalten im westlichen Kontext ausmachten, übernommen werden? Die Antwort setzt eine Analyse von Fremdzeugnissen voraus, vor allem von solchen, die gerade die *feinen* Unterschiede im russischen Verhalten aus der Perspektive der Ausländer darzustellen vermögen. Keinem von diesen Zeugnissen kann ein absoluter Wahrheitswert beigemessen werden, vielmehr verweisen sie auf eine Differenz zwischen den erwarteten und wahrgenommenen Sachverhalten, deren Interpretation sich auf

³⁹ Das Tagebuch von Bergholz ist im Aspekt der protokollarischen Episodendarstellung besonders anschaulich. Natürlich gibt es auch frühere exemplarische Beschreibungen der Tanzfeste. Solche erwähnt z.B. *Dyaryusz* (1709), das von einem anonymen polnischen Autoren aus der Sapehas Botschaft in Petersburg verfasst wurde. Der französische und der polnische Tanz werden auch in den anonymen deutschen Quellen um 1713 erwähnt, die F. Weber (1738-40) unter dem Titel *Das veränderte Russland* edierte.

bestimmte innerhalb der westeuropäischen Kultur elaborierte Deutungsschemata stützt. Auf einer solchen Differenz zwischen der Erwartung und Entdeckung basiert eigentlich jeder Akt subjektiver Wirklichkeitserklärung und mithin auch jedes Wirklichkeitsbild, das nur durch den Vergleich mit anderen Wirklichkeitsbildern objektiviert werden kann.

2.1. Hofanz und Alkoholkonsum: „Es wurden auch die Damen nicht verschonet“

Die erste Unstimmigkeit im russischen Tanzritual, die von mehreren Beobachtern fixiert wurde, bestand darin, dass dieses sich vor dem Hintergrund eines maßlosen Alkoholkonsums entfaltete. Der Anspruch auf ausgefeilte Körpertechniken und ausgewogene Bewegungen wurde dadurch unter Umständen in Zweifel gestellt, wenn nicht ganz getilgt. Wie auch im Fall der importierten Fechtduelle, die sich anfangs wenig von Prügeleien unterschieden, bildete das Tanzen in Peters *Assembléen* ein Paradox der misslungenen Innovation. Der Modernisierungsimpetus der russischen Herrschaft regte einen deutschen Zeugen um 1713 zur folgenden skeptischen Bemerkung: „[...] so trinket mancher Russe einen guten Rausch und siehet die Erfindung der *Assembléen* als eine der besten Neuerungen in Russland an“ (Weber 1738, 227).

Fast alle Abende, die der Holsteiner Bergholz zwischen den Jahren 1721-1723 beschreibt, waren begleitet von einem enormen Weinkonsum, den man von jedem Teilnehmer erwartete, und der den Tanzabenden üblicherweise auch voranging. Auch Frauen konnten sich dem Umtrunk nicht entziehen, was den Holsteiner anscheinend besonders beeindruckte. Bei einer Maskerade, die am 24. Februar 1723 stattfand, mussten die Damen „[...] ein großes englisches Spitzglas mit ungarischen Wein austrinken, welches den Rest gab, so dass sie nachher kaum recht gehen konnten“ (Bergholz 1723, 202).⁴⁰

Der deutsche Höfling sollte sich mit der Feststellung abfinden, dass russischen Damen nicht die Privilegien bei der Imagepflege zuerkannt wurden, welche an den westlichen Höfen angebracht waren. Offensichtlich besaß die russische Gesellschaft des frühen 17. Jh. keine protektiven Einstellungen im Hinblick auf die Imageverletzung des weiblichen Geschlechts.⁴¹ Als einige Damen bei einer Maskerade im November 1721 ausblieben, bestellte Peter I. sie am näch-

⁴⁰ Vgl. die Beschreibung des Festes am 11. August 1723: „Dieses Fest währete von 6 Uhr Nachmittags bis nach 4 Uhr des anderen Morgens; und da der Kaiser heute Lust hatte zu trinken, und zu verschiedenen Malen sagte, dass derjenige, welcher sich heute nicht mit ihm einen Rausch trinke, ein Schurke sey, so ward auch so grausam getrunken, wie noch niemals auf einem Fest seit unserm Aufenthalt in diesem Lande geschehen. Es wurden auch die Damen nicht verschonet [...]“ (Bergholz 1723, 300).

⁴¹ Eine Unterscheidung von defensiven Einstellungen im Hinblick auf die Wahrung des eigenen Images und protektiven Einstellungen im Hinblick auf die Wahrung des Images anderer trifft E. Goffman (Goffman 1986, 19).

sten Tag zurück, „um wieder einzuholen, was sie versäumt hatten, nemlich einen vollkommenen Rausch“ (Bergholz 1721, 156). Die Damen wussten im voraus, „dass sie schlechte Weine zu erwarten hätten, welche noch wohl gar [...] mit dem abscheulichen Kornbrandtewein vermischt wären“. Eine gebürtige Deutsche die Frau des Marschall Ol'sufiev, „eine recht artige fromme Frau“, ist gleich nach der Ankündigung der Folter zur Zarin gefahren und bat um Erlaubnis, wegzubleiben, weil sie hochschwanger sei. Die Zarin konnte der Marschallin selbst nicht helfen und schickte sie weiter zum Zaren. Aber auch dieser lehnte die Bitte der Dame ab, – mit der Begründung, „er wolle ihr solches gern zu Gefallen thun, allein er könnte es unmöglich, wegen der andern vornehmen russischen Damen, weil ja ohnedem schon bey ihnen die Deutschen so verhasst wären, und dieses könnte die Eifersucht gegen die Ausländer verstärken“. Nach dem Umtrunk hatte die Hofdame eine Fehlgeburt (ibd., 157). Laut einem anderen Bericht vom 27. März 1723, wollte Bergholz dem Umtrunk entgehen, der vor dem Tanzabend bei der Zarin stattfand. Die älteste Prinzessin nötigte den Holsteiner zum Trinken, und zwar nicht wegen der Präsenz der Damen, die ebenfalls tranken, sondern mit der Begründung, dass der standesgemäß ältere (Herzog von Holstein) sein Glas ja ausgetrunken hatte.⁴²

2.2. Der Hoftanz als Strafordnung

Über die Alltagsroutinen hinaus, welche einen beträchtlichen Wein- und Weinbrandkonsum voraussetzten, wurden Strafgläser inmitten des Tanzgeschehens als Belustigungs- und Drohmaßnahmen der russischen Regierung vollgeschenkt. Am öftesten passierte dies denjenigen, die eine Trinkrunde auf das Wohl des Zaren verpassten. Im Juli 1721, so Bergholz, wurde der geheime Rath von Bassewitz mit mehreren Weingläsern bestraft:

Der letzte war erst neulich auf das Schiff gekommen, weil er etwas zu Hause zu tun gehabt, worauf der Zar, so bald er ihn erblickte, rief: „O Bassewitz! Straf, Straf!“; welcher sich zwar zu entschuldigen suchte aber vergebens: denn der Zar ließ vier große Weingläser voll mit ungarischen Wein bringen [...] Da nun der geheime Rath von Bassewitz nur eines von den vier Gläsern nehmen wollte, sagte der Zar, sie wären alle vier für ihn, denn sie hätten drei Gesundheit getrunken, welche er billig nachholen müsste, und das vierte wäre das Strafglas. Er trank dann auch geschwinde, eines nach dem anderen aus worauf der Zar ihm befahl, sich nieder zu setzen (Bergholz 1721, 93).

⁴² „[...] wir begegneten auch zum öfteren der Kaiserin, bey welcher hernach allen Damen, nebst Ihre Hoheit und Deroselben Suite, der gemeine Brandtewein präsentiret wurde. Ich wäre mit demselben verschonet worden, wann mich nicht die älteste kaiserliche Prinzessin dazu gebracht hätte, als welche mich mit lächelndem Munde fragte, warum ich mich verstecken wollte. Ich müsste trinken, weil Ihre königl. Hoheit getrunken hätten. Um halb 10 Uhr Abends ging der Tanz an [...]“ (Bergholz, ibd., 270).

Diese Maßnahmen entsprachen dabei den Strafnormen des russischen Staates, in dem verschiedene Vergeltungen zumeist als körperliche Zucht vollstreckt wurden. So werden in den Berichten westlicher Reisenden Trink- und Tanzgewohnheiten der Russen als Strafmaßnahmen angesprochen.

Nach einem Bericht vom November 1721 hat Peter I. den Tanzenden mit einem Strafglas gedroht, da diese die Tanzfiguren offensichtlich nicht richtig kannten.⁴³ Ein anderes Mal wurde einem russischen Kammerjunker das Strafglas während des Tanzabends serviert. Er habe mit einem Kuss auf den seine Tanzpartnerin gegen die Vorschriften verstoßen. Der junge Mann, der zuvor seine Fertigkeiten im Tanz demonstriert hatte, konnte nach dem Einschenken kaum auf den Füßen stehen.

Da nun der Kaiser, welcher in einem andern Zimmer war, erfuhr dass dieses letzt erwähnte Paar mit einander tanzte, und er gern dem jungen Balk einen Rausch zubringen wollte, so lief er eiligst in den Tanzsaal, und befahl, dass ihm das größte Deckelglas mit ungarischen Wein nachgebracht werden solle, worauf er denn selbiges nahm, und es nach geendigtem Tanz dem jungen Balk überreichte. Wie nun dieser nicht begreifen konnte, warum er selbiges austrinken sollte, so sagte ihn [ihm-D.Z.] der Kaiser: *dat is davoer, dat iy nit de Prinzeß eren Respekt gegaeffen hefft, und se na geendigten Dans de Hand gekuesset*; worauf die Kaiserin und die ganze Gesellschaft von Herzen anfang zu lachen, indem sie den Einfall des Kaisers approbirten, und wohl merkten, dass es nur darauf angesehen sey, um ihn voll zu machen. Wie nun der gedachte Kammerjunker das Glas ausgetrunken hatte, so wurde er über die Massen lustig, indem er schon so stark getrunken hatte, dass er kaum auf den Füßen stehen konnte [...] (Bergholz 1721, 174).

Die älteren Disziplinierungspraktiken, die eine visuelle Kontrolle des Zaren über dem Tischverhalten von Bojaren voraussetzten, gewannen durch ihre Formalisierung durch den bürokratischen Apparat Peters I. an Effizienz. Nach der Darstellung des schwedischen Gelehrten Carl Berch, der sich zehn Jahre nach Peters Tod (1735) in Sankt-Petersburg aufhielt, pflegte der Zar einen Schreiber an die Tür der Assemblée abzukommandieren und ließ ihn Namen von allen Ankommenden aufschreiben. Am nächsten Tag schaute der Zar diese Listen durch und merkte sich die Höflinge, die zum angesagten Treffen nicht gekommen waren (Berch 1735, zit. nach Bsepjatych 1997, 166). Obwohl Tanzabende nach dem Tod Peters I. viel von ihrem Foltercharakter einbüßten, scheinen die

⁴³ „Da nun die Alten sich anfänglich unterschiedenemale confudirten, und die also den Tanz wieder von neuem anfangen mussten, so sagte der Kaiser, er wolle sie denselben in der größten Geschwindigkeit lehren, tanzte ihnen also denselben erstlich vor, und drohete darauf, dass derjenige, der einen falschen Tritt thun würde, ein großes Strafglas austrinken sollte“ (Bergholz 1721, 170).

Präsenzpflicht sowie Strafen wegen Abwesenheit noch Mitte des 18. Jh. Norm gewesen zu sein. Am 17. Februar 1748 z. B. stellte General Tatiščev einen Polizeibericht über Damen zusammen, die bei einem Tanzabend abwesend gewesen waren. Für die Frau des Fürsten Golicyn verfasste ein Arzt ein medizinisches Zeugnis, das ihr eine Krankheit attestierte. Das gleiche wurde für die Tochter des Admirals Golovin gemacht: Sie hatte sich angeblich erkältet.⁴⁴

Von Ausländern als Strafmaßnahme beschrieben und sehr wahrscheinlich auch als solche empfunden, wich das russische Tanzritual in vieler Hinsicht von seinen französischen und deutschen Prototypen ab. Der französische *grand bal* war mit seiner galanten Reglementierung auf das höfische Ballett hin orientiert. Die Hauptfunktion des Balletts bestand darin, den politischen Körper des Königs durch Bewegungen professioneller Tänzer immer wieder aufs neue zu vergegenwärtigen (*re-präsentieren*).⁴⁵ Während des *grand bal* übernahmen Hofdamen und Hofkavaliere eine symbolische Funktion der Ballettdarsteller. In dieser Form demonstrierte die Herrschaft ihren hohen künstlerischen Anspruch an die Form des Auftretens der Untertanen. Nur die besten Tänzer wurden ausgewählt, die Liste der Darsteller wurde im *Mercure galant* publiziert und kommentiert. Die Kunst setzte daher eine relativ hohe Grenze für den zugelassenen körperlichen Verschleiss. Selbst der oppositionelle Duc de Saint Simon kam mit der Bissigkeit seiner Memoiren selten über die Darstellungen von tanzunwilligen (jedoch nicht tanzunfähigen) Höflingen hinaus. Seine Kritik beschränkte sich auf Feststellungen, wie die, dass der Sonnenkönig mangels tanzwilliger Leute auch jene tanzen ließe, „die dafür bereits zu alt waren“.⁴⁶

Nach der Darstellung von Bergholz ließ Peter I. seine Untertanen bis zur vollständigen Erschöpfung tanzen. Wie man dem ironischen Ton westlicher Beschreibungen entnehmen kann, sprengten verzerrte Körperbilder auf dem russischen Tanzparkett den Rahmen künstlerischer Machtrepräsentation:

Nun ging alles recht gut, und da dieser Tanz vorbey war, und die armen Alten [...] so müde waren, dass sie kaum auf den Füßen mehr stehen konnten, sich eben niedersetzen wollten, so ging der Kaiser wieder einen polnischen Tanz an, wodurch er denn endlich die alten Herren [...] der-

⁴⁴ „Донесение генерал - полицеймейстера Алексея Татищева о дамах, не явившихся на бал в Петербурге, от февраля 17 дня 1748г.: [...] Камер-гера князь Петра князь Михайлова сына Голицына жена – февраля 14-го, то-есть в воскресенье была, а на завтра не была за болезнью, в чем ссывется на доктора Кондоиди, который ее пользует. [...] Вице-адмирала Головина дочь – ветром себя застудила, и от той стужи около гортани явилась опухоль. [...] С-Петербургскаго оберъ-комеданта князя Менцераго жена – не была за болезнью [...]“ (Donesenie 1748).

⁴⁵ Ein wichtiges Motiv für die Gründung der Académie royale de Danse (1661) war die Sicherung des Bestandes an professionellen Tänzern (Braun/Gugerli 1993, 138).

⁴⁶ „Par même raison de faute de gens pour danser, le Roi fit danser ceux qui en avoient passé l'age“ (Duc de Saint Simon 1699-1702, 45).

maßen ermüdete, dass sie gewiss den folgenden Tag davon werden zu sagen gewusst haben (Bergholz 1721, 171).

Als der Kaiserin während eines anderen Balls „deuchte, dass die Alten noch nicht müde genug waren, nahm sie den General Jagusinski abermals auf, und ging wieder an zu tanzen, mit dem Befehl die andren, welche getanzt hätten, sollten wieder mit tanzen, welches denn auch geschahe [...] bis die alten Herren so müde waren, dass sie kaum ihre Füße nachschleppen konnten“ (Bergholz 1721, 175). Die Zarin Anna Ioanovna erteilte eigenhändig Ohrfeigen an die Tänzerinnen, die aus dem Takt gekommen waren.⁴⁷ Dem gleichen Verhaltensschema unterlagen auch die ersten russischen ‚Hofdichter‘, bzw. diejenigen Dichter, die gewaltsam an den Hof geholt wurden.⁴⁸

Die Gleichsetzung von Tanz- und Strafszenen in den Schilderungen westlicher Beobachter kann als Argument für eine geringe Reziprozität in der Kommunikation des Herrschers und der adeligen Staatseliten in Russland gelten. Russische Höflinge, die kein Widerstandsrecht der Macht gegenüber kannten, waren offensichtlich auch nicht fähig, die im Hofanz angelegten Modelle des anmutigen Verhaltens fortzupflanzen. Die Kultur des gesellschaftlichen Tanzes in Russland ging bis zum ausgehenden 18. Jh. über die Grenzen des Hofes kaum hinaus (s. unten).

2.3. Der Hofanz als Kräfteressen

Wenn man den westlichen Darstellungen folgt, orientierte sich die Leistungs-komponente der russischen Tanzordnung nicht an der Manier der Kräftenutzung, sondern an der Kräfteressung. In dieser Hinsicht ist der Tanz den traditionellen, an Stärke orientierten russischen Belustigungen wie Bärenhutz und

⁴⁷ „Дамы начали танцовать, но смущенныя грозным видом государыни смешались, перепутали фигуры и в нерешимости остановились. Императрица молча поднялась со своего кресла, подошла к помертвевшим от страха танцоркам, отвесила каждой по пощечине и затем, возвратясь на место, велела снова начать танец“ (Šubinskij ca. 1870/1995, 64).

⁴⁸ In seinem *Raport* berichtet der Dichter Vasilij Tred'jakovskij, der als einer der ersten russischen Hofdichter gilt, über die Spielhochzeit am russischen Hof, auf der er seine Verse vortragen sollte. Wegen einer unvorsichtigen Bemerkung wurde er vom Minister Volynskij zusammengeschlagen: und zwar erst auf die Wangen, dann mit einem Stock auf den Rücken, wonach er eine Maskeradentracht anziehen und im Belustigungsraum seine Verse vortragen musste: „[...] Его Превосходительство, не выслушав мою жалобу, начал меня бить сам пред всеми толь немилостиво по обеим щекам; а притом всячески браня, что правое мое ухо оглушил, а левой глаз подбил, что он изволил чинить в три или четыре приема [...] браня меня всячески, велел с меня снять шпагу с великою яростию и всего оборвать и положить и бить палкою по голой спине [...] В среду под вечер приведен я был в маскарадном платье и в маске под караулом в оную потешную залу, где тогда мне повелено было, прочесть наизусть оные стихи на силу“ (Tred'jakovskij 1740/ 1849, 798-800).

Ringen analog.⁴⁹ Angesichts des Ideals der Stärke konnte die Leistung der Wettbewerbsteilnehmer sowohl im Tanz-Marathon, als auch beim Trinken unter Beweis gestellt werden. Trinken und Tanzen wurden kumulativ den erbrachten Körperleistungen angerechnet. Nach den Regeln des Spiels gewann dabei derjenige, der am meisten trank und am längsten tanzte.

Die große Anzahl der Belege aus westlichen Berichten spricht dafür, dass Ausländer mit kombinierten Tanz- und Trinkgewohnheiten keine Erfahrung hatten und sich mal heimlich mal offen der Trinkfolter zur Wehr setzten. Einmal, so Bergholz, musste er auf den Befehl des Herzogs von Holstein den servierten Wein stark mit Wasser verdünnen, um die zum Zwangstrinken verurteilten Westeuropäer zu retten.⁵⁰ Einem schottischen Offizier im russischen Dienst gelang es laut dessen Bericht, von einem Karneval zu flüchten, bei dem jeder Anwesende ein riesiges Deckelglas *Doppeladler* auf einmal trinken musste. Der andere ausländische Berater des Zaren ist nach dem Leeren des *Doppeladlers* zu Hause gestorben.⁵¹

Das Trinken in Maskeraden und während des Balls wird von Ausländern als Teil russischer Hofsitte präsentiert. Darüber hinaus demonstrieren westeuropäische Reiseberichte einen Versuch gesamtasiatischer Identitätsbestimmung. Mit der Feststellung anderer anthropologischer Eigenschaften bei fremden Völkern trat die Unterscheidung asiatischer und europäischer Mentalitäten im ausgehenden 18. Jh. als quasi biologische, bzw. naturgegebene Differenz auf. Vertretern europäischer Randgebiete wurde eine außergewöhnliche Beziehung zum Alkohol unterstellt.⁵² Dabei orientierten sich die Beobachter an den eigenen nüchternen Verhaltensnormen, die auf Effizienz und Leistung abzielten.

2.4. Der Hoftanz als karnevalistische Machtumkehrung

Der geringe Stellenwert des *graphischen* Elements in der russischen Tanzordnung Anfang des 18. Jh. lässt sich durch fehlende Tanzmeisteranweisungen und

⁴⁹ Solche St. Petersburger Belustigungen, wie z.B. „eine Hetze zwischen einem Löwen und einem Bär, die beyde fest gebunden waren, und durch Stricke an einander gezogen wurden“ werden von Bergholz erwähnt (Bergholz 1721, 130).

⁵⁰ „Ihro Hoheit hatten [...] vorher ein Paar Bouteillen Wein stark mit Wasser vermischen lassen, von welchem Wein ich ihnen Selbst, dem Obristen Lorch und dem Grafen Bonde unvermerkt einschenken musste, denn Ihro Hoheit schonen bey allen Trinkgelegenheiten dieser beyden Herren [...] Ich kam noch ziemlich gut davon, weil ich vorher mit den Leuten verabredet hatte, dass sie mir halb Wein halb Wasser einschenken sollten“ (Bergholz 1721, 190-191).

⁵¹ Dieses Trinkfest, das bald nach der Geburt des Enkels des Zaren gefeiert wurde, endete erst am zehnten Tag im Senat (Bruce 1714-1716/ 1782, zit. nach Bespjatyč 1991, 182).

⁵² Im Hinblick auf einen übermäßigen Alkoholkonsum der Russen zeigte z.B. der kalmückische Gesandte in Petersburg im Juni 1719 noch „höhere“ Leistungen. Seine Schale wurde „mit so viel Brantwein gefüllet, dass auch vier starke Russen sich damit hätten berauschen können, der Herr Gesandte schüttete aber alles bis auf den letzten Tropfen in den Magen“ (Weber 1738-1740, Bd. 1, 365).

erst sehr spät eingerichtete Tanzschulen bestätigen. Es existiert kein Korpus kodifizierter und schriftlich fixierter Regeln, das eine reziproke Bindung zwischen den Bewegungen auf der Tanzfläche und den auf dem Papier entworfenen graphischen Mustern (Choreographie) ermöglichen hätte können. Erst um 1738 wurde die erste professionelle Tanzschule in Sankt-Petersburg eröffnet (Bachrušin 1977, 24-32), und dies geschah, wie auch im Fall des Fechtens, im Zusammenhang mit der Gründung des Kadetskij korpus (1732) einer Bildungsanstalt für den adeligen Nachwuchs.

Während Ludwig XIV. sich von Ratschlägen professioneller Musiker und Tanzmeister leiten ließ, trat der russische Zar als Tanzmeister auf, wobei er selbst Figuren erfand und diese dann seinem Gesinde vortanzte. Dabei wirkte der russische *tanzende König* auf westliche Reisende übertrieben spontan. Einmal, so Bergholz, machte „der Kaiser, welcher sehr lustig war [...] eine Capriole mit beiden Füßen zugleich nach den anderen“ (Bergholz 1721, 170).⁵³ Der genauen Ausführung französischer Ballettfiguren stand auf den anderen Festen eine komplette Auflösung der Figürlichkeit gegenüber. Laut einer Beschreibung des Festes im November 1721 kam Peter I. erst spät zum Tanzabend, „und da er selbst sehr aufgeräumt war, so fing er einen Tanz an, welcher ohngefähr wie in Deutschland der Kettentanz ist, und befahl allen alten Herren, die zugegen waren, selbigen mit zu machen“ (Bergholz 1721, 175).

Da innerhalb der russischen Herrschaftstradition zwischen einer persönlichen und einer amtlichen Seite der Herrschaft kaum unterschieden wurde, bestand seitens des Zaren kein Anspruch darauf, sein individuelles Verhalten nach Gesetzen der Kunst zu modellieren. Der eingeführte Hofanz erhielt daher eine andere Aufgabe als im Westen: er sollte weniger das politische Handeln in allegorischen Bildern darstellen. Vielmehr handelte es sich um eine karnevalistische Umkehrung von Alltags- und Machtroutinen, die gegenüber den staatlichen Eliten eine Sonderstellung der charismatischen Macht demonstrieren sollte (vgl. Bachtin 1965/ 1987).⁵⁴

Während russische Duelle dem traditionellen Faustkampf nahe standen, entwickelte sich der importierte Hofanz vor dem Hintergrund der altrussischen Kultur der „skomorochi“.⁵⁵ Durch Hüpfen und Singen unanständiger Spottlieder präsentierten Alleinunterhalter aus dem Volk eine „andere Seite“ von Feierlich-

⁵³ Als Peter I. merkte, dass die anderen Adligen nicht mitkamen, „sagte [er], er wolle sie denselben in der größten Geschwindigkeit lehren, tanzte ihnen also denselben erstlich vor“ (ibd.).

⁵⁴ Im Westen bezog sich der Bedarf an symbolischen Handlungsmustern, wie der Tanz, auf die abstrakte Unterscheidung des physischen und politisch-juristischen Körpers des Herrschers. Diese hat seit dem Mittelalter zur Begründung eines transzendenten Königtums gedient. Während der physische Körper sterblich war, wurde der politisch-juristische Körper durch Gesetze und Regeln, die denen der Kunst nahe kamen, reproduziert (Kantorowicz 1957).

⁵⁵ Skomorochi, die seit dem 8.-9. Jh. in Russland bekannt waren, wurden seit dem 16. Jh. öfter im Kontext großfürstlicher Belustigungen erwähnt (Famincyn 1889).

keit und Sittlichkeit.⁵⁶ Aufgrund seines näheren Bezuges zu *skomorochi* unterschied sich das Verhalten des Selbstherrschers von dem eher distanzierten Verhalten der Bojaren. Beispielsweise beschuldigte die Bojarenopposition Ivan IV. den Schrecklichen, eine Maske angezogen und mit *skomorochi* zusammen herumgehüpft zu haben. Durch sein herausforderndes Verhalten zeigte Ivan die Unangreifbarkeit seiner von ihm bestimmten Herrschaftsordnung. In der gleichen Tradition stand ohne Zweifel auch das Tanzverhalten Peters I., der seinem Gesinde an unpassenden Stellen *Caprioli* aus dem französischen Ballett vortanzte. Durch eine *skomoroch*-Tracht signalisierte der Herrscher seinen Untertanen, dass er das Charisma akzeptierte, das ihm von außen zuerkannt wurde.

Einen wichtigen Teil der herrschaftlichen Unterhaltungen in den 40-er Jahren des 18. Jh. stellte die Imitation des Tierverhaltens durch Hofnarren dar. Berichten zufolge sollen diese z.B. in geflochtenen Körben gesessen und als Hennen gegackert haben, als Zarin Anna Ioanovna (1730-1740) aus der Kirche kam.⁵⁷ Diese Unterhaltungsart verlangte keine professionelle Vorbereitung und setzte keine Kontrolle seitens der Institutionen der Kunst voraus. Die Zarin, die in Russland Ballett und Oper einführte, amüsierte sich am liebsten im Beisein von Schwätzerinnen, Märchenerzählerinnen und sprechenden Vögeln.⁵⁸ Auch ließ sie sich gern durch einen volkstümlichen Reigentanz unterhalten, an dem auch Höflinge teilnehmen mussten.⁵⁹

2.5. Der Hoftanz als zeremonielle Platzordnung

Berichte westlicher Augenzeugen reichen nicht aus, um einen detaillierten Eindruck von der Ausführung des westeuropäischen Tanzrepertoires am russischen Hof gewinnen zu können. Unsere Analyse konzentriert sich hauptsächlich auf Normabweichungen vom westlichen Tanzritual, welche zumeist von fremden

⁵⁶ Vgl. „Dann die Russen nicht wie bey den Teutschen üblich einander bey der Hand herum führen, sondern jeglicher tanzet vor sich und insonderheit“, – bemerkte Adam Olearius. „Es bestehet aber ihr Tantzten meist in Bewegung der Hände, Füße, Schultern und Hüften“ (Olearius 1656, 21).

⁵⁷ „Сии шуты, когда императрица слушала в придворной церкви обедню, саживались в лукошки в той комнате, чрез которую ей из церкви в внутренние свои покои проходить должно было, и кудахтели как наседки; прочие же все тому, надрываясь, смелись“ (Deržavin 1808/1871, 600).

⁵⁸ Vgl. den Brief von Anna Ioanovna an Saltykov vom 10. Februar 1739, in dem die Zarin den Grafen bittet, ihr dringend einen sprechenden Star zu besorgen: „Семен Андреевич. Уведомились мы, что в Москве на Петровском кружале стоит на окне скворец, которой так хорошо говорит, что все люди, которые мимо идут, останавливаются и его слушают. Того ради имеете вы снаго скворца купить и немедленно соды прислать, и пребываю в милости. Анна“ (Anna Ioanovna 1739, 523-526).

⁵⁹ „Иногда Анна Иоановна требовала к себе гвардейских солдат с их женами и приказывала им плясать по-русски и водить хороводы, в которых не редко принимали участие присутствовавшие вельможи и даже члены царской фамилии“ (Subinskij ca.1870/1995, 64).

Reisenden beobachtet wurden.⁶⁰ Als scharfer Beobachter vieler Petersburger Festbarkeiten zu Beginn des 18. Jh., erwähnt Bergholz zeremonielle Aufzüge mit voranschreitenden Paaren öfter als Figurentänze. Solchen Tänzen, die, wie beispielsweise das Menuett, auf eine Demonstration individueller Körperleistungen abzielten, kam unter den Russen offensichtlich eine sekundäre Rolle zu. Das Menuetttänzen wurde, laut den Beschreibungen, meistens von Ausländern (bei Bergholz am häufigsten vom Herzog von Holstein) angeregt. Es fand gewöhnlich im zweiten, weniger vom Protokoll abhängigen Teil des Tanzabends statt. So verlief beispielsweise das Fest im Juni 1721, auf dem „Ihro Majestät der Zar mit der Zarin, Ihro Hoheit [Herzog von Holstein – D.Z.] mit der ältesten Prinzessin, und Fürst Mentschikof mit der jüngsten Prinzessin durch einen guten teutschen Tanz den Anfang [machten], worauf Ihre Hoheit die älteste Prinzessin zu einer Menuette aufnahmen“ (Bergholz 1721, 54).⁶¹

Auf eine ähnliche Art endete der Tanzabend im September 1721 „auf der Hochzeit des jungen Grafen Puškin: „[...] hiermit hatten die Ceremonieltänze ihr Ende, und nun hatte ein jeder Freyheit zu tanzen, da denn Ihro Hoheit zuerst anfangen mit der Braut eine Menuet zu tanzen“ (Bergholz 1721, 135).⁶²

Wenn man die dargestellten Tanzszenen *in summa* betrachtet, scheint die kollektive Raumordnung im Tanzzeremoniell bedeutender als eine individuelle Figurenausführung gewesen zu sein. Dabei liegt die Vermutung nahe, dass im Tanzrepertoire der russischen Noblesse die alte zeremonielle Ordnung, in welcher die Ranghierarchie edler Geschlechter in der linearen Platzierung stehender Bojaren zum Ausdruck kam, teilweise re-aktualisiert wurde. Vermutlich hörten die meisten prominenten Adelige mit dem Tanz ganz auf, sobald der Druck, der mit der Demonstration der Herrschaft verbunden war, fehlte und das langsame Ausschreiten in feierlichem Auszug beendet war. Die Polonaise wurde besonders lang getanzt, wobei die Tänzer „vorher einige Touren mit langsamen Schritten gemacht, und die Gesellschaft im Vorbeitanzen oder vielmehr im Gehen, ihre Reverenzen gemacht“ (Bergholz 1721, 135).

⁶⁰ Solche Normabweichungen stellten generell entweder eine Übertreibung (*amplificatio*) oder eine Verengung (*reductio*) des westlichen Modells dar.

⁶¹ Unter dem „guten deutschen Tanz“ wird bei Bergholz sehr wahrscheinlich die Allemande gemeint, die noch in Tabourot's *Orchésographie* (1588) beschrieben wird: „[...] Er ist ein geselliger Tanz, den Sie mit mehreren Andern zugleich tanzen können. Indem Sie eine Dame an der Hand führen und andere Paare sich hinter Ihnen aufstellen [...] Alle entweder nach, vor – oder rückwärts im geraden Takte drei Pas und eine Grue (Fußhebung) ohne Sprung tanzen [...] Sind Sie am Ende des Saales angelangt, so wenden Sie um, ohne die Hand der Tänzerin loszulassen [...]“ (zit. nach Böhme 1886/1967, Bd. 1, 122-123).

⁶² Das gleiche Schema wiederholte sich im November desselben Jahres bei der Hochzeit des Fürsten Trubeckoj: „Nachdem sie nun von der Tafel aufgestanden waren, wurde angefangen zu tanzen, welche erste Cerimonieltänze eben so, wie am ersten Hochzeitstage, ohne dem geringsten Unterscheid, geschahen. Nach denselben forderten Ihro Hoheit die Kaiserin zum polnischen Tanz auf, und machten es ziemlich lange, ehe sie aufhörten. Darauf tanzten Ihro Hoheit mit der jungen Frau eine Menuet, und hernach mit vielen andern Damen, indem sie den Herzog fleißig aufforderten“ (Bergholz, *ibid.*, 169).

Die Gleichstellung von familiären, erblichen und amtlichen Hierarchien kam in der Organisation des hochzeitlichen Tanzeremoniells am deutlichsten zum Vorschein.⁶³ Der feierliche Hochzeitsball wurde von den ältesten Brautführern eröffnet, die mal zu den älteren Verwandten gehörten, mal höher im Amt und Rang standen.⁶⁴ Der Zar trat dabei als Träger des obersten Ranges und mithin als Substitut des leiblichen Vaters auf. Bei der Positionierung der Tänzer im zereemoniellen Teil des Tanzabends galt der Wille des Zaren als das entscheidende Auswahlkriterium, so wie es während der Mahlzeiten der Bojaren im 17. Jh. üblich gewesen war. Der Tanzabend wurde von wenigen in den neuen Adelsstand erhobenen Anhängern Peters I., wie Men'sikov und Jagužinskij eröffnet. Men'sikov trug den deutschen Herzogtitel.

Diese Überlagerung von Symbolen, bei der das Tanzeremoniell an die Stelle der Sitzordnung und westliche Rangbezeichnungen an die Stelle der älteren Bojarentitel rückten, zeigt die Anfechtbarkeit des durch Peter I. begonnenen Reformprozesses. Man kann feststellen, dass das importierte Tanzritual in ein Netzwerk gegebener zereemonieller Normen, die trotz der Abschaffung der Rangplatzordnung an ihrer Gültigkeit wenig einbüßten, eingebettet wurde. Diese Normen wurzelten in der Tradition der russischen Selbstherrschaft, deren Entscheidungsmonopol mit der Vorstellung von der außerirdischen Natur der Zarenmacht legitimiert blieb. Zwar übernahm die Herrschaft neue mobile Medien der feierlichen Selbstinszenierung, doch reihten sich diese ins System statischer Machthierarchien ein. Der vorausgesetzten Bewegungsfreiheit stand der Zwang des von oben organisierten Tanzgeschehens entgegen. Dabei konnten sich die Institutionen der Kunst als öffentliche Institutionen kaum gegen das Machtmonopol des Zaren durchsetzen. Eingeführte Tanzordnungen, die maßgebliche Bewegungen, bzw. ‚kinetische Verhaltensmuster‘ kodifizierten, brauchten länger als im Westen, um zu universalen Normen des gesellschaftlichen Anstands avancieren zu können.

⁶³ Die Rolle der Großfamilie bleibt bedeutend in den Gesellschaften mit einer geringen sozialen Mobilität und fehlenden inneren Transparenz: „je segmentärer die soziale Struktur ist, desto größere, kompaktere, ungeteilte und in sich abgeschlossener Massen bilden [die Familien]“ (Durkheim 1930/1988, 354).

⁶⁴ Vgl. die Beschreibung der Hochzeit, die im September 1721 stattfand: „Zuerst tanzte der Marschall mit der Braut, und die zwei ältesten Brautführer mit Braut Mutter und Schwester polnisch [...]. Darauf tanzte der Marschall zum andern Mal mit der Braut [...] und zwei andere Brautführer mit des Bräutigams Mutter und Schwester. Als denn tanzte der Bräutigam mit der Braut, auch Braut Vater mit Bräutigams Mutter, und Braut Bruder mit Bräutigams Schwester. Nach diesem tanzte der Bräutigam zum zweitemal mit der Braut, und Bräutigams Vater mit Braut Mutter, nebst Bräutigams Bruder mit der Braut Schwester [...]“ (Bergholz 1721, 135). In der Hochzeit von Trubeckoj vertrat der Zar, „wie allezeit, die Vaterstelle vom Bräutigam, und die Kaiserin [Zarin – D.Z.] die Mutterstelle von der Braut“ (ibid., 168). In Russland galt die Großfamilie auch lange nach der Industrialisierung als die dominierende Form der Haushaltsorganisation. In Westeuropa kann man selbst in der vorindustriellen Zeit die entsprechende Institution kaum nachweisen (vgl. Sieder 1991).

2.6. Resümee

Als Modell gesellschaftlicher Kommunikation stellte der Tanz ein Sinngebilde dar, in dem soziale Unterschiede in weitere semantische Unterscheidungen aufgeteilt und umgesetzt wurden. Die westliche Menuettkultur entsprach daher dem Charakter *gehobener* Adelsgesellschaft, die sich über körperliche Verhaltenstechniken nach unten abgrenzte. Der Walzer entfaltete sich jedoch als Medium ‚bürgerlicher‘ Selbstfindung. Als solcher unterschied er sich sowohl vom höfischen Menuett, als auch vom schlichten ‚Drehen‘ bäuerlicher Schichten.⁶⁵ Vor dem Hintergrund dieser primär westlich orientierten Kriterien der Sozialisation erscheint nun eine Skizzierung des eigenen Entwicklungsweges der Tanzkultur in Russland angebracht.

In Russland bestand das Tanzritual aus verschiedenen, sich ausschließenden Elementen, die keine Differenz sozialer Normen darstellten. Diese fehlende Differenz generierte eine Mischung aus adeligen Aufzügen mit bäuerischen Kettentänzen. Dies trat in der Organisation petrinischer Assembléen in einer besonders augenfälligen Form zutage. In den Besäufnissen und karnevalistischen Machtumkehrungen realisierte sich eine vormoderne gesellschaftliche Ordnung ohne differenzierten Staatsapparat mit einer verhältnismäßig transparenten Beziehung zwischen oberen und unteren Schichten. Lange Zeremonielltänze verweisen im auf die Rangplatzordnung und daher auf die funktionale Unterscheidung von primären und sekundären Staatseliten. Hinzu kommt noch der Figurentanz, der einen besonderen Anspruch auf spezialisierte Fertigkeiten (skills) und auf Partnerschaft stellt und mithin ein Element der frühbürgerlichen Ideologie in sich trägt. Der Vielfalt herrschaftlicher Selbstdarstellungen stand dabei ein wenig differenziertes Register realer Handlungsmöglichkeiten entgegen. Die gegebene, von der Selbstherrschaft kontrollierte Ordnung erschien epochenübergreifend dominant (was nicht mit *stabil* gleichbedeutend ist). Mit Hilfe der polizeilichen Überwachung des Tanzparketts wurden aus Bojaren und veradelten unteren Schichten westlich aussehende Staatseliten gemacht, die, ihren zeremoniellen Vorstellungen entsprechend, in den Zusammenhang der traditionellen Herrschaft eingebunden blieben. Die Dominanz russischer Herrschaft in den bedeutenden repräsentativen Sphären wäre somit auf den spezifischen Charakter gesellschaftlicher Arbeitsteilung in Russland zurückzuführen.⁶⁶ In Russland, ei-

⁶⁵ Vgl. die Bemerkung von Braun/ Gugerli: „Aus einem scheinbar unpolitischen Medium wird eine verdeckt politisch-oppositionelle Waffe geschmiedet [...] so unterläuft das Walzen die höfische Verkehrs- und Körperkultur, die symbolisiert ist im Menuetttänzen mit all seinen Figuren und Schritten [...]“ (Braun/ Gugerli 1993, 178).

⁶⁶ Das Phänomen, das Durkheim mit dem Begriff „mechanische Solidarität“ beschreibt, setzt eine Produktionsart voraus, die Mitglieder eines Kollektivs aus notwendigen Gründen zusammenschließt: man arbeitet dort, wo Vater und Großvater arbeiteten, man stirbt dort, wo man geboren wurde. Man produziert ungefähr das gleiche, was der Nachbar produziert (nämlich das tägliche Brot) und tut es auf die gleiche Art (nämlich unter Einsatz der körper-

nem Land, das weder Probleme der Überbevölkerung noch der Ressourcenknappheit kannte, fehlten gesellschaftliche Vorstellungen von Arbeitseffizienz und leistungsorientierter Bewegungskultur. Bei westeuropäischen Höfen wurden entsprechende Vorstellungen durch kinetische Kommunikationstechniken vermittelt. Mithin widersprachen die nach Russland importierten Normen, die das Freisetzen von Individualität und Mobilität erforderten, der segmentierten Struktur der russischen Gesellschaft des 16.- 17. Jh.

Obwohl höfische Tanzmoden in den 30-er Jahren des 18. Jh. einem sichtbaren Wandel unterlagen, blieb der Tanz in ein System traditioneller Werte eingebunden. Vor allem reflektierte er die fortbestehende Polarität von bewusstseinsprägenden Vorstellungen, wie ‚Alt‘ und ‚Neu‘, ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘. Die Trennlinien, die im Westen schichtenspezifische Unterschiede kennzeichneten, verliefen in Russland der geographischen Grenzen und der Generationsgrenzen entlang. Durch die Aneignung westlicher Verhaltens- und Konsumregeln grenzten sich Metropolen von den Regionen im Osten des Reiches ab. Die Distanz zwischen ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘ verhinderte einen elastischen Generationenwechsel weitgehend, indem sie die Ausbildung alterübergreifender Erinnerungspraktiken blockierte.⁶⁷ Die Tatsache, dass westeuropäische Tanzordnungen von Tanzmeistern als Texte verfasst wurden, verweist auf einen dringenden gesellschaftlichen Bedarf an schriftlicher Abspeicherung von Informationen. In Russland entwickelten sich ähnliche Praktiken des kollektiven Memorierens mit deutlicher Verspätung.⁶⁸ Kontinuitätsfäden, die unterschiedliche russische Tanzordnungen miteinander verbanden, können deswegen erst vor dem Hintergrund mehrerer Importwellen verfolgt werden.

lichen Kräfte). Vgl. „Es handelt sich also um rein mechanische Ursachen, die bewirken, dass die individuelle Persönlichkeit von der kollektiven Persönlichkeit absorbiert wird“ (Durkheim 1930/1988, 365).

⁶⁷ Solche Praktiken realisierten sich im Westen durch Institute der Notare, gesellschaftliche Bedürfnisse am kollektiven Memorieren manifestierten sich unter anderem in Form von schriftlich kodifizierten Fecht- und Tanzordnungen.

⁶⁸ Die ersten Tanzanweisungen auf Russisch erscheinen in der Zeit, zu welcher der tanzende Höfling von der öffentlichen Bühne in Frankreich und Deutschland verschwindet. Vor der Übersetzung des französischen Tanzwörterbuchs von Charles Compañ und vor der Erscheinung einer kompilatorischen Tanzmeisteranweisung von Kuskov (1794) sind uns keine Quellen dieser Art in russischer Sprache bekannt (Compañ 1787, Kompañ 1790, Kuskov 1794). Vgl. auch die verspätete Tradition russischer Tanzanweisungen, die sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jh. entwickelt: Maksin 1839, Cellarius 1848, Stukolkin 1885, Zorn 1890, Cistjakov 1893, Gavlikovskij 1899, etc. Als Autor der bekannten Tanzanweisung bemerkt Maksin, es gebe in Russland schon viele Tanzlehrer, jedoch keine Bücher, in welchen die Regeln dieser Kunst erörtert wären: „Есть много танцовальных учителей, и нет (по крайней мере у нас еще) книг о правилах сего искусства, которыя давно уже были написаны мною“ (Maksin 1839, 3).

3. Vom Hof- zum Gesellschaftstanz

Die Umwandlung der westeuropäischen Hof- und Tanzkultur in die Kultur des Gesellschaftstanzes wird an sechs wichtigen Merkmalen erkennbar.

Erstens wurden der Tanzunterricht und der Ablauf des Tanzabends getrennt. Der Unterricht verlagerte sich in spezielle Bildungsanstalten, er fand also zunehmend außerhalb der tanzenden Gesellschaft statt.

Zweitens breiteten sich höfische Tanzmoden über geographische Grenzen der Metropolen hinaus.

Drittens entfiel die Aufteilung der Tanzgesellschaft in Zuschauer und Teilnehmer. Dies setzte einen leichteren Rollenwechsel zwischen Stehenden und Tanzenden voraus.

Viertens integrierte sich die Herrschaft zunehmend in den verbindlichen Ablauf des Tanzabends, der durch Regeln der Kunst festgelegt wurde.

Fünftens eröffnete das Tanzparkett den Weg nach oben für Vertreter unterer Schichten, die sich zumeist über Personenkontakte in den Zusammenhang der Herrschaft integrierten.

Sechstens entwickelte sich ein gesellschaftlicher Diskurs über kollektive Verhaltensformen, zu denen auch der Tanz gehörte. Auf der Basis der in der Gesellschaft geführten Gespräche, deren Thema das Tanzen war, entstanden Identitätsbilder und gemeinschaftliche Erinnerungsrituale, die sich zunehmend über die Grenzen eines Standes hinausdehnten.

3.1. Die Trennung des Tanzunterrichts vom Tanzabendablauf

Wie auch das Fechten und das Rossballett, wurde das Tanzen im Laufe des 18. Jh. ins kollektive System der standesspezifischen Ausbildung integriert. Der Tanzunterricht fand fortan nicht direkt in der tanzenden Gesellschaft statt, wie es noch in petrinischen Assembléen der Fall war. Die Trennung des Bildungsprozesses von der gesellschaftlichen Repräsentationssphäre zielte auf eine höhere Effizienz der adeligen Körperschulung ab. Vor allem durch die Verlagerung des Tanzunterrichts in spezielle Anstalten für adelige (und teilweise auch nicht-adelige) Kinder, musste eine folgenreiche Intensivierung der gesellschaftlichen Tanzausbildung erzielt werden. Mit Erziehungsprogrammen der Aufklärung setzte sich die Vorstellung von der Kindheit als einer Reifephase, die dem Eintritt in die tanzende Gesellschaft vorankommen sollte, durch.⁶⁹ Während die

⁶⁹ Vgl. laut den Überlegungen des Tanzmeisters Maksin (1839) soll man einem Kind vor allem beibringen, wie man seine Füße schön halten soll. Wenn das Kind sich die schöne Fußhaltung nicht aneignen kann, muss man ein Gestell (aus Holz) machen, in dem die Fersen vor den Fußspitzen stünden. Mit so einem Gestell muss man jeden Tag eine halbe Stunde üben, sein/ihre Knie auszudehnen, bis die Füße eine schöne Haltung entwickeln: „Если детьа не может почему-либо держать красиво свои ноги, то для сего должно сделать из дере-

Rolle des Tanzmeisters, der zuvor den Tanzabendablauf steuerte, an Bedeutung verlor, wurde mit der Zeit die Aufgabe des Tanzlehrers immer wichtiger. Der Tanzlehrer trat mehr in privaten Übungsräumen als in der Öffentlichkeit auf. Die Aufgabe des letzteren bestand in der Ausbildung von Tanzenden, wobei der Tanzabend von nun an nach einer vorprogrammierten Regie verlaufen konnte. Durch eine solche Regelung sollte eine höhere Selbstständigkeit im kinetischen Verhalten anerzogen werden, was insbesondere der westeuropäische Bildungsa Adel und das Bildungsbürgertum begrüßten.

Die Vergesellschaftung des adeligen Tanzunterrichts wurde in Russland durch den Mangel qualifizierter Fachkräfte erschwert. Zu den charakteristischen Merkmalen der russischen Tanzausbildung im 18. und sogar noch im 19. Jh. zählte ein sehr hoher Anteil von Fremden, die als Tanzmeister für den Hof und für einige adelige Familien aus dem Ausland eingeladen wurden.⁷⁰ Bis in die 60-er Jahre des 18. Jh. hinein waren es hauptsächlich Franzosen und Italiener, die als Lehrenden im russischen Tanzunterricht beschäftigt waren.⁷¹ Auch noch Anfang des 19. Jh. kommen russische Namen in der Liste von gefragten Tanzlehrern sehr selten vor.⁷² Man kann sich kaum vorstellen, dass ein solches fremdbezogenes Unterrichtssystem eine schnelle Reproduktion von eigenen lehrenden Fachkräften gewährleisten konnte.⁷³ Die geringe Zahl professioneller

-
- ва станок, в котором бы лятки приходились впереди пальцев ноги, однако стоя в нем, необходимо должно вытягивать колени, и в таком положении стоять каждый день по полу часу, до тех пор пока ноги не примут красивого положения" (Maksim 1839, 7).
- ⁷⁰ Der russische Thronfolger Paul I. pflegte z.B. vor der Eröffnung des Tanzballs das Menuett mit dem Tanzmeister Grangé zu üben. „[Сентябрь 1764] Его Высочество с танцовщиком Гранже менуэта три протанцовать изволил. Ввечеру, часу в шестом пошли мы во внутренние покои Ея Величества. Там побыв несколько времени, изволил пойтить в залу и открыть бал с штатсдамой графиней Марьей Андреевной Румянцевой" (Pogošin 1881, 3).
- ⁷¹ Eine der ersten Schulen, an der es unter anderen Fächern auch einen regelmäßigen Tanzunterricht gab, wurde vom Pastor Glück 1705 in Moskau gegründet. Weiterhin sind es der aus Frankreich stammende Hofballmeister Landé (1736) und sein Landsmann Le Brun gewesen, die sowohl den Hofanz unterrichteten, als auch Balletttänzer trainierten. 1742 kam de Italiener Fusano, der zuvor der kleinen Prinzessin Elisabeth den Tanz beibrachte nach Russland, bis ungefähr 1759 werden Locatelli, Paradis, Belluzzi, die Familie Sacchi, Calzevaro, Tolata unter den bedeutendsten Tanz- und Ballettmeistern erwähnt (Stählin 1769, 4-16).
- ⁷² Vgl. Zeugnisse von Gluškovskij, der die russische Ballett- und Tanzszene Anfang des 19. Jh. bestens kannte: „Вначале 1800 годов в Петербурге были первоклассные учителя балльных танцев: Пик, Юар, а впоследствии Огюст, Дидло, г-жи Колосова, Новицкая, гг. Дютак, Эбергарт" (Gluškovskij 1868/1940, 192, 194. Vgl. auch Slonimskij zur Dominanz der Ausländer im russischen Ballett: „В течение 18. и 19. веков балет в России возглавляли иностранные балетмейстеры, педагоги и артисты" (s. Gluškovskij 1868/1940, 36).
- ⁷³ Vor allem unterscheiden sich die Löhne von ausländischen und russischen Tanzmeistern: die Gehälter der Russen lagen um 1770 bei 150-300 Rubel im Jahr (unabhängig von der Zahl der Schüler), wobei die renommierten italienischen Ballettchoreographen 250 Rubel für jeden Schüler verlangten. Vgl. Slonimskij: „Со 2 августа 1766 по 19 августа 1768 года некий Петр Максимов учил детей в Воспитательном доме салонным танцам, за что получал сто пятьдесят рублей в год [...] Чета Беккари требовала заключения с нею контракта на три года с тем, чтобы по прошествии трех лет получать с тех, кто будет в состоянии проделать фигуру со всей возможной точностью, а также показывать себя

Tanzlehrer ermöglichte die Vereinheitlichung des Tanzrituals nur im engen Umkreis von Moskauer und Petersburger Adelsfamilien. Die Anwesenheit eines französischen, italienischen oder deutschen Tanzmeisters im Tanzball scheint bis ins 19. Jh. hinein üblich gewesen zu sein. „Ballettmeister, das heißt Tanzlehrer, spielten keine unwichtige Rolle im gehobenen Gesellschaftskreis, - schreibt einer der wenigen russischen Ballettmeister Gluškovskij. „Im Winter – so der Bericht - gab es keinen Abend, an dem die Magnaten versäumten einen Ball zu geben. Man lud fast immer auch Tanzlehrer dazu [...] Damals sollten die Kammerfräulein bei Präsentationen an Ihre Majestäten die Hofetikette befolgen: man musste wissen, wie viele Schritte man macht, um sich Ihren Majestäten zu nähern, wie man dabei den Kopf, die Augen, die Hände halten, wie tief man einen Knicks machen muss, wie man von Ihren Majestäten zur Seite tritt; dieser Etikette lehrten ebenfalls Ballettmeister oder Tanzlehrer“.⁷⁴ Über ihre unmittelbare Lehrtätigkeit hinaus, funktionierten die Tanzmeister auch als moralische Kontrollinstanz. In geschlossenen Erziehungsanstalten, wie z.B. das Smolnyj Institut für Jungfrauen (1764) fand die Übung und die Demonstration der Tanzkünste im gleichen Raum unter der Kontrolle der Tanzmeister statt.⁷⁵ Der Begriff ‚Tanzmeister‘, der die Funktionen des Lehrers, Dirigenten und oft auch Veranstalters erfüllte, war daher im Russischen des 18.-19. Jh. im aktiven Gebrauch. Auch noch im 19. Jh. mussten Ballettchoreographen, wie Gluškovskij, gleichzeitig Tanzunterricht in adeligen Familien geben. Erst Anfang des 19. Jh. hat sich die Funktion eines professionellen Tanzlehrers herauskristallisiert. Zu den beliebtesten von ihnen gehörten die Ausländer Jogel und Munaretti. Jogel hatte einen größeren Erfolg, weil er besser Russisch kannte. Munaretti sprach viele Sprachen, jedoch konnte man ihn angeblich in keiner Sprache verstehen.⁷⁶ Jogel or-

во всех пантомимных балетах, по сту по пятидесяти; а за танцующих соло – по двести по пятидесяти рублей“ (s. Gluškovskij 1868/1940, 13). Die Tänzer, die ihre Ausbildung im Moskauer Erziehungsheim (*Vospitatel'nyj dom*) hinter sich brachten, verdienten um 1779 von 100 bis max. 180 Rubel. In Petrovskij Theater in Moskau lagen die Spitzenlöhne bei zirka 300 Rubel im Jahr.

⁷⁴ „Балетмейстеры (т.е. учителя танцев) играли в то время также немаловажную роль в высшем кругу общества. Зимой не проходило ни одного вечера, в который бы вельможи не давали бала; на балы почти всегда приглашали и учителей танцев [...] В то время при представлении во дворце к их императорским величествам фрейлины соблюдали этикет: следовало знать, сколько шагов надо было сделать, чтоб подойти к их императорским величествам, как держать при этом голову, глаза, руки, как низко сделать реверанс и как отойти от их императорских величеств; этому этикету обучали балетмейстеры или танцевальные учителя“ (Gluškovskij 1868/1940, 123).

⁷⁵ Mit 6 Jahren fingen die Mädchen mit dem Tanzunterricht an (Ustav 1764, 4-5).

⁷⁶ „К достойным особенного внимания старинным учителям балльных танцев в Москве принадлежал Иогель, который в своей молодости получил отличное воспитание: он изучил русский, французский языки и музыку как нельзя лучше, о балльных танцах нечего и говорить; кто в Москве не знает об его таланте [...] Мунаретти, как профессор танцевального искусства, всегда объяснял своим ученикам свои лекции; он говорил на многих языках, но ни на одном нельзя было понять его: это было вавилонское смешение языков“ (Gluškovskij 1868/1940, 196;197).

ganisierte am Donnerstag bekannte ‚Kinderbälle‘, bei denen öfters die ersten Auftritte der jungen Adelligen im Moskauer *beau monde* stattfanden.⁷⁷

3.2. Die Ausbreitung des Hoftanzes. Das Minovet auf dem ländlichem Tanzparkett

Der westlich angelegte Lebensstil des Hofadels, der unter anderem einen elitären Tanzunterricht voraussetzte, führte zur raschen und radikalen Abgrenzung russischer Metropolen, vor allem jedoch des meeresnahen St. Petersburgs, von inneren Regionen des Landes. Die alten Hierarchien, die vor Peter I. zumeist an Geschlechtergrenzen entlang gebildet wurden, verlagerten sich mithin in geokulturelle Unterschiede zwischen der am westlichen Modewechsel orientierten Hauptstadt und der davon nur wenig wissenden ländlichen Peripherie. Sogar der Moskauer Adel verbrachte die warme Hälfte des Jahres zumeist auf dem Lande, wo die Verfolgung aktueller Tanzmoden selten möglich war. Im Winter fiel der Besuch eines Balletts, einer Oper und vermutlich auch eines Balls oft wegen der Kälte ganz aus.⁷⁸ Es liegt daher nahe, dass der Hofтанз im ländlichen Kulturkontext des 18. Jh. als Element des Fremden empfunden wurde. Zwar fand um 1750 Abwanderung des Hofтанзzeremoniells aus den Metropolen an die Peripherie statt, doch wurde das Menuett (russ. *minovet* oder *minoveja*) in provinziellen Adelmilieus konsequent als Merkmal des hauptstädtischen westlich geprägten Verhaltens angesehen. Durch die Tanzfertigkeiten demonstrierte man seine Zugehörigkeit zum gehobenen am westeuropäischen Geschmack orientierten Konsumstandard. Kennzeichnend ist Bolotovs Bericht (1752) über den Hochzeitsball seiner Schwester im kleinen Dorf Opankin in der Nähe von Pskov (Pleskau). Als Petersburger musste Bolotov den Tanzabend eröffnen und, seinem Wortlaut zufolge, allein vor der ganzen Gesellschaft wie auf dem Theater tanzen, „und dazu noch gerade Minovet“.⁷⁹ Inzwischen führten andere Herren Gespräche, wobei sie ständig neu servierte Weingläser in der Hand hielten. Da man bei dieser Beschäftigung kaum merkte, wie schnell man betrunken wurde,

⁷⁷ „Дети мои учились танцевать у Иогеля. Он считался в свое время лучшим танцмейстером; был еще другой, Флаге, но этот не имел такой большой практики; а Иогеля всюду приглашали. Он бывал у Архаровых, у Нехлюдовой, у Львовой, у Рожновой, у Шаховских, словом – везде, куда я детей возила“ (Blagovo 1989, 155). Puškin und seine Schwester besuchten auch die Tanzabende bei Jogel!

⁷⁸ „[...] im Frühling [1759] musste Locatelli mit ansehnlichem Verlust seiner Auslage, die ganze Opera Buffa zu Moskau wieder einstellen. Zu den vornehmsten Ursachen dieses Verfalls mag wohl gerechnet werden, dass vom Frühjahr bis in den späten Herbst der zahlreiche Moskowische Adel mit ihren Familien sich auf ihren Landgütern aufhalten, im Winter aber, da sie sich meistens wieder in die Stadt begeben, das große hölzerne Stadt=Opernhaus so kalt befunden worden, dass man es nicht darinnen aushalten können“ (Stählin 1769, 113-114).

⁷⁹ „[...] а тут надлежало танцовать одному, пред всем обществом и властно как на театре, и при том еще миновет“ (Bolotov 1752/1870, 205). Diese Stelle fehlt in der Ausgabe von 1931.

wollten zu fortgeschrittener Stunde auch die Herren tanzen gehen. Das Orchester spielte nun russische Tanzlieder, zu denen dann diese Herren zu tanzen begannen. Dann hörten auch die Damen auf, Karten zu spielen, um schließlich den Kavaliere Gesellschaft leisten zu können.⁸⁰

Einerseits liefert die Erzählung wichtige Beweise für eine allmähliche Vergesellschaftung des Menuetts, das sich über die Grenzen des Hofes ausbreitete.⁸¹ Andererseits fällt die wachsende Kluft zwischen Metropolen und der Peripherie als Kehrseite der Vergesellschaftung auf. Bolotov verwendet zwei Begriffe, um zwischen beiden Tanzordnungen unterscheiden zu können. Zum einen charakterisiert das aus dem Deutschen stammende Verb *tancevat'* die Techniken, die im Petersburger Tanzunterricht ausgefeilt wurden.⁸² Zum anderen bezieht sich das altrussische Verb *pljasat'* auf das Verhalten von betrunkenen Herren auf dem Lande. Trotz der Unmenge von Bescheidenheitsfloskeln in Bolotovs Bericht, kann man die Sonderstellung des Hauptstädtlers im provinziellen Milieu nicht übersehen. Als einziger durfte er die Aufgabe der Balleröffnung übernehmen, die am Hof sonst nur dem Herrscher zukam.

Wenn man annimmt, dass der auf dem Lande lebende russische Adel keinen Zugang zu qualifiziertem Tanzunterricht hatte, kann man daran nur zweifeln, dass dieser Adel komplizierte Menuettechniken als Element seiner Standesidentität ansah und fortpflanzte. Glaubwürdiger erscheint die Annahme, dass die Hauptstadt und das Land zwei geschlossene Lebenswelten bildeten, so dass der Milieuwechsel eine kulturelle Umstellung voraussetzte. Diese Umstellung kommt in der Memoirenliteratur zumeist im Motiv der Reise zum Ausdruck. Bolotov reist aufs Land so wie er sonst auch ins Ausland reist. Als er sich in seinen reiferen Jahren auf sein Landgut zurückzieht, wird seine eigene Hochzeit ganz ohne westeuropäische Tänze gefeiert. Angeblich habe er keinen guten Brautführer gefunden. Die meisten Eingeladenen seien ältere Leute gewesen.⁸³ Bolotov bezeichnet die Feier als „eine kleine einfache adelige Hochzeit“ (*prostaja dvorjanskaja svadebka*). Man habe ihn, so wie es sich schickt, verkleidet,

80 „Что-ж касается до господ, то сии упражнялись, держа в руках то-и-дело подносимыя рюмки, в разговорах, а как подгуляя, то захотели и они танцами повеселиться. Музыка должна была играть то, что им было угодно, и по большей части русския плясовые песни, дабы под них плясать было можно. Не успели сего начать, как принуждены были боярыни покинуть свои карты и делать им компанию“ (Bolotov 1752/1870, 206).

81 In den 50-er Jahren wurde es z.B. den Kaufleuten erlaubt, in Theatervorstellungen anwesend zu sein. Jedoch war eine gute Garderobe Pflicht. („одеты были не гнушно“) (Bachrušin 1977, 32).

82 „[...] принужден был [...] танцовать миноват первый; [...] весь день и вечер протанцовал со всеми барышнями [...]“ (ibid.)

83 „Людей было хотя и много, но все на большую часть – старые [...] Из молодых же не было и не случилось ни единого человека, которому б можно было быть шафером, или хоть несколько потанцевать“ (Bolotov 1764/1931, 295).

aber nicht so, betont er, wie sich ein *petit-maître* kleiden würde.⁸⁴ Nach der Trauung setzte man sich an die Tische, die in Form des russischen „Г“ – Buchstaben standen – die Ordnung, die für altrussische Mahlzeiten kennzeichnend war.⁸⁵ Es sei damals noch nicht üblich gewesen, Gerichte durch Lakaien servieren zu lassen. Alte Herren hielten es jedoch für entwürdigend – so Bolotov – einander Speiseteller zu reichen.⁸⁶

Der Leser kann sich die Herrschaft der steifen Rangplatzordnung ausmalen, die Bolotov nicht erlaubte, jemanden außer den Ältesten einzuladen. Trotz seiner Erfahrung in der Hauptstadt und trotz der kritischen Bemerkungen, die der Berichterstatter ab und zu abgibt, fiel dem Petersburger die Anpassung an die ältere Sitzordnung offensichtlich nicht allzu schwer.

3.3. Die Auflösung der Grenze zwischen Tänzern und Zuschauern

Die im Westen aus der Mode gekommene Aufteilung des Ballsaals in Bühnen- und Zuschauerraum kann als Teil der Vergesellschaftung angesehen werden. Der Sinn dieses Prozesses besteht nicht so sehr in der vollständigen Entfernung der Zuschauer von der Tanzfläche, sondern in der Legitimierung des Rollenwechsels, der zuvor untersagt gewesen war. In seiner klassischen Form durften beim Hofanz in Westeuropa nur die fürstlichen Familien und die besten Darsteller aus dem Gesinde teilnehmen, wobei sich alle anderen auf die Rolle von Zuschauern beschränken mussten. Die Vergesellschaftung kann man, schematisch gesehen, mithin als parallelen Ausgleich charakterisieren. Abkömmlinge des ersten Standes profilierten sich zunehmend in der guten Beherrschung von modischen Bewegungstechniken. Gleichzeitig gerieten Leute niederer Herkunft an den Hof, wenn sie dem gefragten Verhaltensstandard entsprachen und, unter anderem, gut tanzen konnten.

3.4. Die Einbindung der Herrschaft ins Tanzritual

Ein Vergleich von Zeugnissen, in denen der technischen Qualität des herrschaftlichen Auftretens ein zunehmender Wert entgegengebracht wird, lässt auf den Wandel der sitzabhängigen Rangplatzordnung in Russland schließen. Der Tanz entwickelte sich im Laufe der 40er – 70er Jahre zu einer Form der körper-

⁸⁴ „Меня нарядили и убрали, как водится, однако не с пышной руки и не так, как бы какого петиметра“ (Bolotov 1764/1931, 298).

⁸⁵ „И как стол поставлен был глаголом, то и оказалось в ней довольно простора для помещения гостей всех“ (Bolotov 1764/1931, 302).

⁸⁶ „[...] но так тогда не было еще в обыкновении кушанья обносить кругом лакеям в соусниках и блюдах, а все надлежало кому-нибудь из сидящих за столом раздавать, то за безделкою стало дело, – что кушанье раздавать было некому. Из стариков никому не хотелось принять на себя сию комиссию, а помоложе, и такого, кто-б мог сию должность взять на себя, никого не было и не случилось“ (Bolotov 1764/1931, 302).

lichen Selbstdarstellung, die auch für Zaren und Zarrinnen zunehmend verbindlich wurde. Während die Zarin Anna Ioanovna selbst nicht tanzte⁸⁷ und sich lediglich durch das Anschauen des Tanzgeschehens belustigen ließ, wurde ihre Nachfolgerin die Zarin Elizaveta Petrovna als die beste Tänzerin am Hof bezeichnet.⁸⁸ Seit ihrer Regierungszeit (um 1742-1743) erscheint der Tanzball regelmäßig im *Hoffjournal* erwähnt.⁸⁹ Von Stählin, Erzieher des Zaren Peters III. bemerkt in seinen Notizen, es ginge

[...] mit der Zeit so weit, dass unter der Kaiserin Elisabeth Regierung, einer der ersten Französischen Ballettmeister, Mr. Landé, sich nicht scheute, öffentlich zu sagen: wer eine Menuet recht regelmäßig, sein und ungezwungen tanzen sehen wolle, der muesse es am Russisch-Kaiserlichen Hofe sehen (Stählin 1769, 9).

Seit den 50-er Jahren wurden im Umkreis primärer Staatseliten Stimmen hörbar, die für die Gestaltung des Tanzabends nach strengen Regeln der Kunst plädierten. Mithin setzte man sich gegen einseitige Privilegien, die der russischen Herrschaft bei der Regieführung zukamen, zur Wehr. Mit einem höhnischen Ton beschrieb Prinzessin von Anhalt-Zerbst die von der Zarin Elizaveta veranstalteten Maskenbälle. Während Elizaveta sämtliche Inszenierungsvorteile an sich zog, musste das Gesinde sich lächerlich machen:

Es war der Kaiserin im Jahre 1744 in Moskau genehm gewesen, bei den Hofmaskenbällen alle Männer in Frauenkleidern, alle Frauen in Männerkleidern ohne Gesichtsmasken erscheinen zu lassen. Das war wirklich ein umgekehrter Courttag. Die Männer steckten in großen Reifröcken und Frauenkleidern und trugen Frisuren wie die Damen an den Courtagen; die Frauen trugen Männerkleider, genau wie sonst die Herren bei solchen Gelegenheiten erscheinen. Die Männer liebten diese Verkleidungstage

⁸⁷ „Die Kaiserin schaut das lustige Auftreten ihrer Untertanen gerne an“, – schrieb der schwedische Gelehrte Berch, – „aber sie tanzt selten selbst“. Wenn ein Ball stattfand, wurde dieser, laut Berch, von Anton Ulrich Herzog von Braunschweig oder vom Oberhofmarschall mit Prinzessin Elisabeth eröffnet (Berch 1735, 158).

⁸⁸ „[weltbekannt] ist, dass die Kaiserin Elisabeth eine der schoensten und vollkommensten Taenzerinnen gewesen, nach deren Beispiel der ganze Hof sich angelegen seyn ließ, nett zu tanzen“ (Stählin 1769, 9). Vgl. auch weiter: „Sie tanzte so gar den Russischen Landtanz zum Entzuecken. Denn ob er gleich, wie oben gemeldet worden, fast nur bei dem gemeinen Volke in Russland allgemein geblieben; so moegen ihn doch auch die Vornehmen gerne sehen, und oefters auch mit Vergnuegen selbst bei besonderen Lustbarkeiten tanzen [...]“ (ibid., 9).

⁸⁹ „Und am Abend gab es einen Ball und man hat sich viel amüsiert“ (1743, Januar) [...] oder „Es gab einen Ball in der Galerie, bei dem Ihre Majestät anwesend waren, und man hat getanzt“ (1743, November), [...] „Und nachher gab es einen Ball, es spielte italienische Musik, und man hat gesungen und getanzt“ (1743, April); [...] „Am Abend gab es einen Ball im Palast, und im Garten eine Festbeleuchtung“ (1743, August); vgl. russ. „А ввечеру был бал и веселились довольно[...]“; „[...] Потом ввечеру был бал, играла италянская музыка, и пели, и тогда танцовали“; „[...] Ввечеру был во дворце бал, и в огороде иллюминация“; „[...] и был бал в Галлерее, где Ея Им. В-о изволили присутствовать, и танцовали“; (Pridvomnye žurnaly 1743, 10-24).

nicht sehr, die meisten waren in der denkbar übelsten Laune, weil sie empfanden, wie hässlich sie in der Aufmachung wirkten. Die meisten Frauen sahen aus wie kleine unansehnliche Jungen, die älteren hatten dicke, kurze Beine, was sie auch nicht gerade schöner machte. [...] Wirklich vollkommen schön als Mann sah nur die Kaiserin selbst aus, weil sie sehr groß und ein wenig stark war. Männerkleidung stand ihr vortrefflich: sie hatte ein sehr schönes Bein, wie ich es nie bei einem Mann gesehen habe, und einen wunderbar fein geformten Fuß (Katharina II 1772, 245).

Im Unterschied zu Eliten der 20-er – 30-er Jahre versuchte der Hofadel der 40-50er Jahre den Einbezug des Körpers in den kontrollierten Machtbereich zu verhindern. Erniedrigende Travestien, die auf einen inszenierten Geschlechterwechsel abzielten, wurden, obgleich in verblümter Form, als Verstoß gegen alles Maß und gegen jegliche Harmonie angeprangert. In ihren Notizen warf Katharina der Zarin Elizaveta eine misslungene Regie vor, weil diese das Alter und den Rang anstatt des Decorums bevorzugte.⁹⁰

Unter anderem gab es eine Maskerade mit Quadrillen in verschiedenen Dominos, jede zu zwölf Paaren.⁹¹ [...] als der Ball eröffnet werden sollte, war kein einziger tanzfähiger Herr vorhanden. Es waren nur Leute von sechzig bis neunzig Jahren, an ihrer Spitze der Marschall Lacy, mein Partner. [...] Nie in meinem Leben habe ich ein trübseliges und alberneres Vergnügen gesehen, als es diese Quadrillen waren. Es tanzten in einem gewaltigen Saale nur achtundvierzig Paare, darunter eine große Anzahl lahmer, gichtbrüchiger, altersschwacher Gestalten; alle übrigen waren Zuschauer in gewöhnlicher Kleidung und wagten nicht, sich unter die Quadrillen zu mischen. Die Kaiserin fand das aber so schön, dass sie es noch einmal wiederholen ließ (Katharina II. 1772, 95-96, über ihre Hochzeit).

Trotz der Tendenz zur Einbindung der Herrschaft in die allgemeinen Normen des kinetischen Verhaltens, kann diese Tendenz nicht ohne Vorbehalte mit der Vergesellschaftung gleichgesetzt werden. Der Widerstand gegen die alte Tanzordnung zielte weniger auf die Einschränkung der Autokratie, vielmehr nahm er einen neuen Elitewechsel innerhalb der bestehenden Struktur der Selbstherrschaft vorweg. Durch den Appell zur Harmonisierung des öffentlichen Verhaltens mithilfe der Kunst brachte vor allem die ‚französische‘ Partei ihre politischen Ambitionen zum Ausdruck. Dabei ging es um eine geschlossene Gruppe von Hoffavoriten, die mithin auch ihre sportiven Qualifikationen als Gradmesser für Ehre und Würde einschätzten. In Memoirennotizen, die aus diesem Kreis

⁹⁰ Vgl. auch von Stählins Bemerkung: „Der gute Geschmack an dem Feinen in der Ballettkunst ward bei Hofe nicht allein unterhalten, sondern hatte sich auch unter dem Adel ausgebreitet, dass sich viele darinnen in der Ausbildung selbst mit Ruhm sehen lassen konnten“ (von Stählin 1769, 22). Weiter erwähnt Stählin Ballettaufführungen im Moskau, „in welchen beiden lauter Standespersonen spielten“ (ibd.).

⁹¹ Katharinas II. Hochzeit fand am 26 August 1745 statt.

stammten, wurden eigene sportlichen Leistungen dauernd mit Leistungen regierender Herrschaftseliten verglichen.

Frau v. Arnim tanzte besser, als sie ritt. Ich kann mich an einen Tag erinnern, als es darum ging, festzustellen, wer von uns beiden früher müde sein würde. Es stellte sich heraus, dass sie es war, und auf einem Sessel sitzend gab sie zu, sie könne nicht mehr weiter, während ich immer noch tanzte. (Katharina II 1772, 253).

3.5. Das Vorrücken von Tanzfavoriten

Parallel zur Einbindung der Herrschaft in den Zusammenhang der kinetischen Körperkommunikation, eröffnete das Tanzparkett auch für Unterstehende die Möglichkeit, den Weg zu Gnaden über kunstvolles körperliches Verhalten zu kürzen. Seit den 40-er Jahren des 18. Jh. kennt man am russischen Hof einzelne Beispiele, die das Erdienen eines Dienstgrades durch das Auftreten im Tanzsaal belegen. Manche wurden dank ihrer tänzerischen Qualifikation zu Kammerherren ernannt.⁹²

Memoirennotizen, die aus der Regierungszeit Katharinas II. (die 60-er – 70-er Jahre) überliefert sind, verweisen auf eine fortschreitende Ausdifferenzierung körperlicher Exerzitien. Das Repertoire der tanzenden Höflinge, zu denen vor allem der Thronfolger Paul I. gehörte, umfasste Balleröffnung,⁹³ das Auftreten in verschiedenen Figurentänzen während eines Tanzabends⁹⁴ und zusätzlich noch komplizierte Ballettpartien, die entweder Solo oder im Ensemble getanz wurden. Dem Wortlaut von Porošin, dem Erzieher Pauls I. zufolge, übte der zehnjährige Thronfolger mehrmals in der Woche und konnte Parteien aus dem

⁹² „Darunter befanden sich etliche, die den Italienern im Ballett=Tanz nichts nachgaben, und vornehmlich ein Hr. von Tschoglokov, der nachmals Kammerherr worden, und eine Kaiserliche Hof=Fraulein, Graevin Henrikov, zur Gemalin bekam“ (von Stählin 1769, 12).

⁹³ So berichtet der englische Reisende W. Coxe über die Eröffnung eines Tanzballs (1777) durch Paul I.: „The great-duke opened the ball by walking a minuut with his confort, at the end of which he handed out a lady, and the great-duchess a gentleman, with whom they each performed a second minuut at the same time. They afterwards successively conferred this honor in the same manner upon many of the principal nobility, while several other couples were dancing minuets in different parts of the circle: the minuets were succeeded by Polish dances, and followed by English country-dances“ (Coxe 1802/1970, 131). Vgl. auch Berichte von Pauls Erzieher Porošin über die Tanzballeröffnung: [Januar 1764] „Открыть бал изволил Государь с фрейлиной Анной Алексеевной Хитровой. Потом изволил танцовать с графиней Прасковьей Александровной Брюсшей, с княгиней Дарьей Алексеевной Галицкой, и минуэт четверной с фрейлиной Анной Петровной Шереметьевой“ (Porošin 1881, 218).

⁹⁴ [Dezember 1764] „Бал изволил открыть он со штатс-дамой графиней Марьей Андреевной Румянцевой. Потом изволил танцовать с княгиней Дарьей Алексеевной Голицыной. В сие время изволила прийти и Ея Величество. Его Высочество изволил еще танцовать с Анной Алексеевной Хитровой, с Анной Никитишной Нарышкиной и с графиней Елисаветой Карловной Сивершей“ (Porošin 1881, 210).

französischen Ballettrepertoire darstellen.⁹⁵ Das Ballett *Acis und Galathea* nach einer Tragödie von Sumarokov wurde ausschließlich von Damen und Kavalieren gespielt.⁹⁶

Den jungen Vertretern adeliger Familien, die zusammen mit dem Thronfolgen Tanzpartien einstudierten, wurde ein relativ hoher Grad an Gleichberechtigung zuerkannt. Viele Tänzer lebten nicht im Winterpalast, sondern sie wurden dorthin von adeligen Häusern gebracht. Das Ballett galt mithin als neue Triebkraft der gemeinschaftlichen Interessenbildung, die von räumlichen Grenzen der Zarenresidenz verhältnismäßig unabhängig war. Beispielsweise mussten hochadelige Fräulein es einmal tief bedauern, als der zehnjährige Thronfolger anstatt mit ihnen zu tanzen, Mädchen niedrigerer Herkunft zum Tanz einlud.⁹⁷

Die Anerkennung einer individuell angelegten sportlichen Leistung trug eine Entlastungsfunktion, in dem es neue Wege zur Bewältigung der Konkurrenz am Hof eröffnete. Die von außen initiierten körperlichen Disziplinierungspraktiken, zu denen in der Epoche Peters I auch der Tanz zählte (s. oben), ließen allmählich nach, wobei der höhere Wert der inneren Motivation, d.h. einem Selbst-Zwang beigemessen wurde. Nach der Thronbesteigung Katharinas II. kam in privaten Briefen und Notizen von leistungsbewussten Favoritenschichten, zu denen Leibärzte, Hofmaler, Tanzmeister und Hofdichter zählten, ein Erlebnis der Befreiung zum Ausdruck.

Jetzt dürfen wir sagen, – so schreibt der Hofdichter Deržavin in seinem Tagebuch, – dass wir zum Beispiel zum Lustspiel, zum Tanzball, zum Maskenball fahren wollen oder eben nicht wollen, dass wir dort bis zum

⁹⁵ [Oktober 1764] „Потом как гуслист заиграл кавалерской последний балет, где и Его Высочество изволил танцовать и представлять Именя [...]“ (Porošin 1881, 53); [Februar 1765] „Балет был *Ацис и Галатhea*. Танцовали все фрейлины и кавалеры. Роль Его Высочества, тож Именя, танцовал граф Николай Петрович Шереметьев“ (Porošin 1881, 254). Zur Regelmäßigkeit von Proben: [Dezember 1764] „После ученья с танцовщиком Гранже твердить изволил Его Высочество роль свой из балета“ (ibid., 154); [Dezember 1764] „В четвертом часу сел учиться. После ученья танцовать изволил роль свой из балета“ (ibid., 182); [Dezember 1764] „После ученья с танцовщиком Гранже роль свой из балета танцовать изволил. Был маленькой Олсуфьев“ (ibid., 186); [Dezember 1764] „Государь изволил сесть учиться. После ученья, балет с прежними же танцовщиками танцовать изволил“ (ibid., 199); [Dezember 1764] „[...]после с танцовщиком Гранже роль свой из балета твердить изволил. Графиня Сиверша, граф Строганов и маленькой Олсуфьев тут же танцовали“ (ibid., 200). Vgl. auch ein Hinweis darauf, dass Paul nicht immer gern tanzte: „Его Высочество очень был весел и танцовал весьма охотно, хотя впрочем, и не безызвестно, что слишком не страстен он к танцованью“ (Porošin 1881, 410).

⁹⁶ „Eben so ein prächtiges Ballett von Cavalieren und Damen, wurde das J. darauf A.1764 auch zu Petersburg, nach der Sumarokovischen Tragödie *Almira*, auf der neuen Hof-Schaubühne aufgeführt“ (Stählin 1769, 24).

⁹⁷ „При том докладывал я еще Его Высочеству, что фреюлины сожалеют, что он в маскараде, вместо того, чтоб начинать танцовать с ними, изволил брать иногда самого посредственного состояния деушек“ (Porošin 1881, 86).

nächsten Morgen bleiben oder nicht bleiben werden, dass wir sowohl tanzen, als auch nicht tanzen können.⁹⁸

Abgesehen von einzelnen Belegen, die zumeist aus der Oberschicht stammen, darf das Maß an Bewegungsfreiheit auf dem russischen Tanzparkett in der zweiten Hälfte des 18. Jh. und auch später keineswegs überschätzt werden. Nach Berichten von Adelligen, die nicht zur unmittelbaren Umgebung des Hofes gehörten, blieb der Ball in seinem kinetischen Ablauf weniger an Regeln des Tanzes, vielmehr an der Positionierung der herrschenden Person orientiert. So berichtete eine adelige Dame der Katharinenzeit,⁹⁹ die in ihrem Leben zweimal zu einem Empfang am Hof eingeladen war, dass alle Tanzenden im Ball (1787) sich ständig während des Menuetts vor der Zarin verbeugten. Man stellte sich dabei so hin, dass nicht der Rücken, sondern immer nur das Gesicht der Zarin zugekehrt blieb.¹⁰⁰ Kennzeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die Manier, in der viel später der glanzvolle Magnat der Katherinenepoche Fürst Jusupov den zeremoniellen polnischen Tanz mit der verwitweten Kaiserin Maria Fedorovna tanzte.¹⁰¹ Der Fürst lehnte dabei seinen Kopf zurück und ging seitwärts, denn „es wäre unhöflich und unanständig gewesen, der Kaiserin seine Schultern zuzukehren“. Über die Kaiserwitwe konnte man gar nicht sagen, sie würde tanzen, eher sei sie, dem Bericht zufolge, durch den Raum einhergeschritten.¹⁰²

Der Prozess, den man unter Vorbehalten als Vergesellschaftung des Tanzes charakterisieren kann, verlief ausschließlich innerhalb der adeligen Hofgesellschaft und ließ die Grenzen des ersten Standes unberührt. Mitglieder der Adelligen Versammlung in Moskau mussten beispielsweise jedes Mal Auskunft über eigene Begleitpersonen geben, d.h. unter Umständen auch bestätigen, dass die mit ihnen eintreffenden Gäste zum Adel gehörten. Kaufleute und ihre Frauen konnten nur in Ausnahmefällen eingeladen werden, das heißt zumeist nur bei

⁹⁸ „Мы ныне, например, смеем говорить, что хотим или не хотим ехать на комедию, на бал и в маскарад, будем и не будем там до утра, можем не плясать и плясать“ (Deržavina 1880, 345).

⁹⁹ Elizaveta Jan'kova (1768-1861) (s. Blagovo 1989).

¹⁰⁰ „Мне пришлось танцевать очень неподалеку от императрицы, и я вдоволь на нее гляделась. Когда приходилось кланяться во время миновета, то все обращались лицом к императрице и кланялись ей; а танцующие стояли так, чтобы не обращаться к ней спиной. Блестящий был праздник“ (Blagovo 1989, 66).

¹⁰¹ Gemeint ist Sophie-Dorothee, Prinzessin von Baden-Württemberg, mit der Paul I. in seiner zweiten Ehe verheiratet war (in Russland Maria Fedorovna).

¹⁰² „Вдовствующая императрица Мария Федоровна к нему [Юсупову] была очень благосклонна и на балах всегда с ним танцевала, то есть ходила ‚польский‘. При этом он снимал обыкновенно с правой руки перчатку и клал ей на два пальца (указательный и средний) и подавал их императрице, которая протянет ему тоже два пальца, и так они идут польский, а чтобы к императрице не обращаться плечом, что разумется, было бы непочтительно и невежливо, он как-то откинется назад и все идет боком“ (Blagovo 1989, 169).

Besuchen der Zarin. Sie durften sich dabei nicht mit dem Adel vermischen, sondern sollten hinter den Säulen hervorblicken.¹⁰³

Ballgäste wurden in den 80-er Jahren des 18. Jh. immer noch streng in Akteure und Zuschauer aufgeteilt. So schildert eine anonymere deutscher Bericht einen *Bal paré* am russischen Hof um 1782:

Bei diesem *Bal paré* dürfen nur diejenigen Personen tanzen, die der Kaiserin vorgestellt sind. Alle übrigen sehen bloß zu, oder gehen in der ganzen Reihe offener und erleuchteter Zimmer herum (Keyser 1788, 326).

Es waren zumeist nur junge, nicht verheiratete Damen und sehr wenige Ehefrauen, die zum Tanz zugelassen waren, wobei Witwen gar nicht tanzen durften.¹⁰⁴ Während des Tanzabends in der Adelligen Versammlung waren es nur die wenigen besten Darsteller, die ihre Künste vorführen konnten. Zeitgenossen begründeten es damit, dass das Menuett als Tanz zu kompliziert sei. Zu groß sei die Gefahr gewesen, beim Tanzen aufeinander zu stoßen. Deswegen habe man sich gewöhnlich einem Zuschauerkreis angeschlossen. Einem Zeugnis zufolge, habe man wie die eine oder andere Dame ein Wunder beobachtet, die einen Knicks ausführte, wobei ihr Kavalier sich verbeugte.¹⁰⁵

Im Repertoire des Tanzabends im ausgehenden 18. Jh. fehlte noch der bürgerliche Walzer der einen freieren Rollenwechsel und einen engeren Partnerkontakt voraussetzte. Dieser Tanz verstieß angeblich gegen jeglichen Anstand. Es sei unfasslich gewesen, – so die Memoiristin Jan'kova, – dass man eine Dame um die Taille fassen und im Saal herumdrehen würde.¹⁰⁶ Die Binarität von Geschlechterrollen – der Mann als Führender, die Dame als Geführte – wurde

¹⁰³ „Дворянское собрание в наше время было вполне дворянским, потому что старшины зорко смотрели за тем, чтобы не было никакой примеси, и члены, привозившие с собою посетителей и посетительниц, должны были отвечать за них и не только ручаться, что привезенные ими точно дворяне и дворянки, но и отвечать, что привезенные ими не сделают ничего предосудительного [...] Купечество с их женами и дочерьми, и то только почетное, было допускаемо в виде исключения как зрители в какие-нибудь торжественные дни или во время царских приездов, но не смешивалось с дворянством: стой себе за колоннами да смотри издали“ (Blagovo 1989, 164).

¹⁰⁴ „Одни только девицы и танцевали, а замужние женщины – очень немногие, вдовы – никогда“ (Blagovo 1989, 25).

¹⁰⁵ „Танцующих бывало немного, потому что менует был танец премудренный: поминутно то и дело, что или присядь, или поклонись, и то осторожно, а иначе, пожалуй, или с кем-нибудь лбом стукнешься, или толкнешь в спину; мало этого, береги свой хвост, чтоб его не оборвали, и смотри, чтобы самой не попасть в чужой хвост и не запутаться. Танцевали только умевшие хорошо танцевать, и почти наперечет знали, кто хорошо танцует [...] Вот и слышишь: „Пойдемте смотреть – танцует такая-то – Бутурлина, что ли, или там какая-нибудь Трубешкая с таким-то“. И потянутся изо всех концов залы, и обступят круг танцующих, и смотрят как на диковинку, как дама приседает, а кавалер низко кланяется“ (Blagovo 1989, 165).

¹⁰⁶ „Вальса тогда еще не знали и в первое время, как он стал входить в моду, его считали неблагопристойным танцем: как это – обхватить даму за талию и кружить ее по зале [...]“ (Blagovo 1989, 165).

im später eingeführten Walzer besonders stark akzentuiert. Solche Akzentsetzung verletzte jedoch Gefühle der Älteren der Familie, die den Ablauf des Balls von der Seite verfolgten. Die freie Entscheidung bei der Partnerwahl widersprach als individualistischer Ansatz der Dominanz natürlicher Altershierarchien, die jedem älteren Ballgast eine führende Rolle während des Tanzgeschehens zukommen ließen. Manche Alten wie z.B. Ofrosimova oder Svin'ina setzten sich in die Adelige Versammlung, um die jüngeren nach der genauen Ausführung protokollarischer Komplimente zu kontrollieren. Sie hielten Kavalier und Damen an, die eine Verbeugung bzw. einen Knicks zu machen versäumten. Solche wurden nach ihrer Abstammung gefragt und dabei von den Alten öffentlich beschimpft und entehrt.¹⁰⁷

3.6. Der Tanz und der Diskurs über den Tanz

Die Tendenz zur Ausbildung eines einheitlichen kinetischen Verhaltensstandards für Vertreter des adeligen Standes ließ sich besonders intensiv im ausgehenden 18. Jh. spüren, in dem politische Eliten Russlands ihre Verhaltensstereotypen vom westlichen Bildungsbürgertum und Bildungsadel abbildeten. Die gesellschaftliche Normierung der Körperkommunikation stützte sich zu dieser Zeit dank der umfangreichen Übersetzungstätigkeit auf einen fundierten und durch Schrift abgesicherten Diskurs über adelige Körperschulung.¹⁰⁸ Gesellige Gespräche, die öfters nur von Kennern geführt werden konnten, enthielten Urteile, die sowohl Bildung als auch ästhetische Erfahrung voraussetzten. Beim Austausch von Repliken konnte man nach der Art des Sprechens Vertreter eigenen Standes identifizieren.

Gespräche über Tanz und Körperschulung wurden ab den 60-er Jahren im Umkreis der russischen Herrschaft mit auffallender Regelmäßigkeit geführt und gefördert. Beim Abendessen im Winterpalast sprach man über Theateraufführungen und Maskeraden.¹⁰⁹ Während einer Vorstellung schimpfte der junge

¹⁰⁷ „Мать Офросимова Настасья Дмитриевна была старуха пресамонравная: требовала, чтобы все, и знакомые, и незнакомые, ей оказывали особый почет. Бывало, сидит она в собрании, и Боже избави, если какой-нибудь молодой человек и барышня пройдут мимо нее и ей не поклонятся: „Молодой человек, поди-ка сюда, скажи мне, кто ты такой, как твоя фамилия?“ – „Такой-то“ [...] „Я твоего отца знала и бабушку знала, а ты идешь мимо меня и головой мне не кивнешь; видишь, сидит старуха, ну, и поклонись, голова не отвалится; мало тебя драли за уши, а то бы повежливее был“. И так при всех ошельмует, что от стыда сторишь“ (Blagovo 1989, 141).

¹⁰⁸ 1787 wurde z.B. das Tanzwörterbuch von Charles Compan (*Dictionnaire de danse*) aus dem Französischen ins Russische übersetzt. Das Wörterbuch war vom Autor nicht als ‚praktische Tanzanweisung‘ konzipiert gewesen. Das Wörterbuch stellte ein *metadiskursiv* angelegtes Kulturlexikon dar. Seinen Anteil bildeten Zitate aus den Schriften von J. Bonnet, L. de Cahusac, und J. Noverre (Vgl. Le Moal 1999, 103). Was Beschreibungen von Tanzfiguren und die Notation der Tanzbewegungen angeht, wurden diese nur kursorisch behandelt.

¹⁰⁹ [November 1764] „За ужином разговаривали по большей части о маскарадах [...]“ (По-рошин 1881, 127) [Dezember 1764] „Разговаривали по большей частью о театральнх

Thronfolger Paul auf eine Schauspielerin, weil diese einen plumpen Gang hatte. Am gleichen Abend redete er mit seinem Erzieher „über den guten Geschmack“, mit dem vor allem das Gefühl für tänzerische Leistung angesprochen wurde.¹¹⁰ Ein anderes Mal kritisierte der junge Zar eine Hofdame, weil diese „ohne Cadenze“ tanzte.¹¹¹

Mit der Etablierung des Diskurses über das normative Körperverhalten am Hof änderte sich die Rolle des Körperverhaltens bei der Kommunikation der Herrschaft mit den Untertanen. Der Akzent wurde nämlich von konventionellen Körperbewegungen auf ein konventionelles Gespräch über konventionelle Körperbewegungen verlegt. Anders formuliert, bildete der Diskurs über Körperkommunikation eine Metaebene, auf welcher der Körperkommunikation neue Bedeutungen hinzugefügt werden konnten. Das Tanzgeschehen auf dem Hofparkett konnte beispielsweise positiv und negativ bewertet, verspottet und verlacht werden. Dies stellte neue Umstellungsmechanismen zur Verfügung: eine Handlung konnte fortan sowohl auf der körperlichen, als auch auf der verbalen Ebene kommentiert, imitiert oder parodiert werden. Ein Übergang von der körperlichen zur sprachlichen Kommunikation, z.B. vom Tanzen zur Tanzkritik und umgekehrt wurde durch Regeln abgesichert. Der Diskurs über den Tanz trug daher eine stabilisierende Funktion, in dem das Wesen des Tanzes als Medium adeliger Repräsentation von nun an nicht mehr hinterfragt werden durfte. Der durch die Herrschaft geschützte Diskurs über den Tanz setzte sich monopolistisch in der Moskauer Adelligen Versammlung und in den Petersburger Palästen durch. Des weiteren konnte er sich allein auf der Basis von erzählten Geschichten, ausgetauschten Repliken und überlieferten Anekdoten fortpflanzen. Die Mythen über körperliche Praktiken, die angeblich seit langer Zeit identisch ausgeführt wurden, bildeten Grundlagen für kollektive Identitätsbilder, egal ob diese Geschichten auf einem „realen“ oder „erfundenen“ Sachverhalt beruhten. Wie alle imaginären Konstrukte wurden auch solche Geschichten auf eine bestimmte Art und Weise zusammengefügt und konfiguriert. So leistete der Diskurs über den Tanz im ausgehenden 18.Jh. seinen wesentlichen Beitrag zur Besinnung des russischen Adels auf sich selbst als nationaler Kulturelite.

зрелищах [...] После ученья с танцовщиком Гранже твердить изволил Его Высочество роль свой из балета“ (Pogošin 1881, 154).

¹¹⁰ [Oktober 1764] „Как она ни выйдет, изволил морщиться и презрительный вид делая говорить: „Какая это несносная харя; она ходить совсем не умеет [...] Разговорились между прочим, о комических операх, потом о разборе и о вкусе“ (Pogošin 1881, 125).

¹¹¹ [November 1764] „Его Высочество о самой меньшей дочери графа Петра Григорыча [Чернышева] говорить изволил, что она танцует без кадансу“ (Pogošin 1881, 127).

3.7. Kollektive Tanzrituale des russischen Adels

Körperhandlungen während des Tanzes und Sprachhandlungen, die den Diskurs über den Tanz untermauerten, entwickelten sich im Laufe des 18. Jh. zu Grundlagen eines kollektiven Tanzrituals, das von Vertretern des adeligen Standes als solches anerkannt und gepflegt wurde. Wie alle Rituale erfüllte das Tanzritual eine doppelte Funktion. Einerseits erzeugte es Einheitlichkeit, die sich auf die Teilnahme an gemeinsamen Aktivitäten stützte, andererseits zog das Tanzritual Grenzen zu Außenstehenden, das heißt insbesondere zu Vertretern des nichtadeligen Standes. Wie jedes Ritual, das um sich herum nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Grenzen zieht, musste das Tanzritual auf eine Vergangenheit berufen können, deren Kern von allen Ritualteilnehmern eindeutig akzeptiert werden sollte.

In Bezug auf die Bildung kollektiver Identität galten Probleme, die bereits im Zusammenhang mit russischen „Degenkavalieren“ erörtert wurden, auch für die adelige Tanzgesellschaft. Als erstes Problem der kollektiven Identität sei der schwache Traditionalismus erwähnt, der die Vereinheitlichung gemeinsamer Körperpraktiken verhinderte. Ähnlich wie beispielsweise das Fechten, konnte der Hoftanz vom Adel nicht als solches Ritual akzeptiert werden, das in wiederkehrender Form seit „uralten Zeiten“ vollzogen worden wäre. Daher wurde das Bild der russischen Vergangenheit öfters aus Bildern konstruiert, die nicht aus der russischen Geschichte stammten. Das Gefühl der Traditionszugehörigkeit während der wiederkehrenden Identitätskrisen wurde durch die Orientierung am westlichen Kulturgut stabilisiert. Die Orientierung am Fremden kam entweder als Bekenntnis des Adels zu westlichen Kulturpraktiken oder als deren radikale Ablehnung zum Ausdruck. Im zweiten Fall gewann eine ideologische Begründung des ‚eigenen‘ Weges an Relevanz (ein solcher Weg wurde kennzeichnender Weise immer *ex negativo* als Umkehrung der westlichen Werte definiert).

Als zweites Problem der adeligen Identität muss eine eingeschränkte Kommunikation mit dem Gegenüber bezeichnet werden. Damit wird die Kommunikation mit anderen sozialen Schichten gemeint, die von den adeligen Ritualen teilweise oder ganz ausgeschlossen waren. Interne Kooperationsversuche zwischen den Schichten konnten von oben selten produktiv gesteuert werden und waren zumeist aufs Minimum reduziert. Die Niederlage des Adelsaufstandes im Dezember 1825 zeigte beispielsweise die Schwäche der vom ersten Stand elaborierten Begriffe, die auf den gemeinsamen kulturellen Hintergrund abzielten. Diese Begriffe konnten von zahlreichen Bauern sowie von unzähligen Bürgerlichen weder geteilt noch entschieden abgelehnt werden. Ein Kommunikationsversuch ist daher nicht nur an Unterschieden in Lebensbedingungen sondern auch an gegenseitiger Ignoranz gescheitert.

Das dritte Problem bestand in seiner quasi naturgegebenen Abhängigkeit von der Selbstherrschaft, von der der russische Adel über Jahrhunderte bevormundet wurde. Die Ausbildung kollektiver Identität verlangte hingegen eine Situation, in der die Erfahrung der Ungleichheit und Abhängigkeit auf die oder andere Art bewältigt wäre.¹¹² Das traditionelle Herrschaftszeremoniell, in dessen Geltungsbereich vor allem der Körper einbezogen war, wurde von gesellschaftlichen Eliten zu Beginn des 19. Jh. in zugespitzter Form als historisches Trauma empfunden. In dieser Zeit verschärfte sich die Tendenz zur Verteidigung standesspezifischer Freiheiten, die dem russischen Adel in der Wirklichkeit nie zuvor zustanden und deren „Geschichte“ man deswegen neu schreiben musste. Die Sorge um körperliche Integrität wurde des öfteren im Alltag manifest und nahm auch auf dem Tanzparkett die Formen eines radikalen Widerstandes der Herrschaft gegenüber an.

3.7.1. Der fehlende Traditionalismus adeliger Tanzgemeinschaft

Obwohl die wichtigsten westeuropäischen Tanzmoden auch in der russischen Tanzgeschichte des 18. Jh. nachgewiesen werden können,¹¹³ wäre es sicher falsch, sich solchen Modewechsel als fortschreitenden Prozess gesellschaftlicher Erneuerung vorzustellen. Aus der zeitvergleichenden Perspektive kann man z.B. den durch Peter I. gestifteten *Assembleés* (1718) kaum die sittenprägende Rolle zuerkennen, die ihnen im Kontext der Europäisierung der russischen Gesellschaft bisher zugewiesen wurde.¹¹⁴ Als Form der Geselligkeit, die das Spielen, Tanzen und freies Bewegen im öffentlichen Raum voraussetzte, hat die *Assemblée* in Russland bis ins 19. Jh. hinein offensichtlich keine festen Wurzeln schlagen können.¹¹⁵

Im Laufe des 18.-19. Jh. wurde diese Form der Öffentlichkeit von reisenden Russen in Westeuropa mehrmals wieder entdeckt und daraufhin *re-importiert*. Kennzeichnender Weise fehlt bei adeligen Memoirenschreibern des 18. Jh. jeglicher Bezug zur Tradition von petrinischen Einrichtungen. Offensichtlich

¹¹² Zur Problematisierung der Rangordnung und Ungleichheit im Kontext der Identitätsausbildung vgl. Giesen 1999, 103.

¹¹³ Die Adelige Jan'kova nennt Tanzepochen, die die Geschichte des westeuropäischen Tanzes in einer phasenverschobenen Reihenfolge abbilden: der wichtigste Tanz in den 80-er Jahren sei Menuett gewesen, später seien Gavotte, Quadrille, Cotillon, Ecosaise in die Mode gekommen („Главным танцем бывал менуэт, потом стали танцевать гавот, кадрили, котильоны, экосезы“ Blagovo 1989, 25).

¹¹⁴ Unter vielen anderen hat auch Ju. Lotman Peters I. *Assemblée*n als Anfang der Tradition geselliger Umgangsformen in Russland betrachtet. „Со времен петровских ассамблей остро встал вопрос и об организованных формах светских общений“ (Lotman 1980, 80).

¹¹⁵ In den *Assemblée*n waren die Eingeladenen frei, zwischen Sitzen, Promenieren oder Spielen zu wählen. Vgl. die Ordnung der *Assemblée*n von 1718: „Во время бытия в ассамблее вольно сидеть, ходить, играть, и в том никто другому прешкодить или унимать, также вставаньем, провожаньем и прочим осиюдь не дерзает“ (Polnoe sobranie zakonov, T. 5, 598).

kannten diejenigen, die eigentlich die Assemblée von ihren adligen Vorfahren erben sollten, russische Tanzabende von einer ganz anderen Seite. Zumindest konnte man das entsprechende Tanzverhalten mit westeuropäischen Mustern kaum identifizieren.

Kennzeichnend ist einer der frühesten russischen Berichte von Andrej Bolotov, welcher eine tanzende Gesellschaft in Königsberg (1758) darstellte. Der sich im Ausland befindende Autor bewunderte und begrüßte die zuvor angeblich unbekannte Form des gesellschaftlichen Verkehrs. Der Hauptakzent der Beschreibung liegt auf der Vielfalt von Verhaltensformen, die von außen nicht geordnet aussehen, und dennoch die Gesellschaft zusammenhalten: „[...] einige saßen an den Wänden auf den Stühlen, die anderen promenierten und diskutierten miteinander, die größere Zahl stand in Gruppen und schaute, wie einige Paare in der Mitte des Saals ordentlich Menuett tanzten.“¹¹⁶

Der Übergang von typisch adeligen Hoftänzen, wie dem Menuett, zum Repertoire gesellschaftlicher Tänze, wie z.B. die Masurka und der Walzer, fand in Russland Anfang des 19. Jh. im Zuge einer neuen Aneignungswelle statt und ist daher als neuer Traditionsabbruch zu verstehen. So fand die Einführung des bürgerlichen Walzers am Zarenhof während der Napoleonkriege statt.¹¹⁷ Angeblich ist der russische Zar auf dem Wiener Kongress beim Walzer sogar in Ohnmacht gefallen, weil er nach vierzig Nächten unaufhörlichen Tanzens völlig erschöpft war.¹¹⁸ Nach dem Beispiel des Zaren musste sich der russische Hofadel auf den Walzer umstellen, der in Westeuropa mit dem Fall des Ancien Régime und den napoleonischen Siegen assoziiert wurde. Tänze, die aus Polen und Norddeutschland stammten und in diesen Gegenden schon seit dem 18. Jh. zur Tradition bürgerlicher Bewegungskultur gehörten, rückten am Petersburger Hof an die Stelle des höfischen Menuetts. Solche Umstellungen wurden in der russischen Tanzanweisung von 1825 mit Änderungen begründet, die „in der Kleidung sowie in der Denkweise der Europäer vorkamen“, wie es z.B. beim Übergang vom Menuett zur Polonaise der Fall gewesen sei. Wegen der Änderungen im Westen würden, laut Anweisung, nun auch in Russland die Tänze

¹¹⁶ „Иные из них сидели подле стен на стульях, иные расхаживали и разговаривали между собою; другие же и множайшие стояли кучами и смотрели на танцующих посреди залы в несколько пар и порядочно минут“ (Bolotov 1758/ 1931, 451).

¹¹⁷ Einzelne Zeugnisse erlauben das Walzertanzen noch in die Zeit Pauls I. zurückzuführen. Frühere Belege sind allerdings nicht bekannt: „Am Hofe in St.Petersburg hielt der Walzer auch erst nach dem Tode Katherinas II. seinen Einzug. Hier war es 1798 die Prinzessin Lopuchin, die Geliebte Pauls I., die das Eis brach und den bis dahin streng verpönten Tanz einführte“ (Boehn 1925, 111-112).

¹¹⁸ Vgl. das Tagebuch von Eynard [vom 17. November 1814]: „Wir kommen vom Souper bei Lord Castlereagh. Dort hörten wir, dass der Kaiser Alexander gestern Abend auf dem Ball in Ohnmacht gefallen ist, als er einen Walzer mit Lady Castlereagh tanzte. Es wird behauptet, er habe sich das Bein verletzt, und man könnte boshaft sagen, er sei auf dem Felde der Ehre verwundet worden. Übrigens ist es nicht erstaunlich, dass der Kaiser, nachdem er dreißig bis vierzig Nächte hindurch bis vier oder fünf Uhr getanzt hat, der Müdigkeit schließlich nicht mehr widerstehen konnte“ (Eynard 1814/1923, 102-103).

vorgezogen, die mehr Freiheit enthalten, von einer unbestimmten Zahl der Paare getanzt werden und deswegen von einer überflüssigen Gezwungenheit in der Haltung befreit seien.¹¹⁹ Das Ideal der Bewegungsfreiheit wurde also erneut einem von außen übernommenen Tanzritual zugewiesen. Die Tanzanweisung von 1825 findet nichts so selbstverständlich wie den Walzer: es würde niemanden geben – schrieb der Autor – der diesen Tanz entweder nicht selbst getanzt oder nicht gesehen hätte wie er getanzt wurde.¹²⁰

Im Hinblick auf dauernde Traditionsbrüche und quasi unmotivierte Wechsel im Tanzverhalten erscheint z.B. der Tanzverzicht charakteristisch, der von liberalen adeligen Eliten um 1825 als westlich stilisierte Haltung praktiziert wurde. Diejenigen, die sich regelmäßig bei Gesprächen in Salons von Sophie Karamzin oder Liprandi trafen, demonstrierten ihre Langweile bei höfischen Bällen. Turgenew, später einer der Teilnehmer des Dezemberaufstandes, war z.B. verwundet, als er von seinem Bruder erfuhr, dass in Frankreich (1819) noch getanzt wird.¹²¹ Smimova-Rosset, die als Hofdame einen intellektuellen Salon in Sankt-Petersburg führte, berichtete z.B. in ihren Memoiren mehrmals über Tanzabende, in denen sie absichtlich nicht tanzte. Einmal traf sie auf dem Hofball den Dichter Puškin, der genauso wie sie eine Beschäftigung suchte. Beide promenierten in den Sälen, ein Gespräch führend, bis sie den Zaren trafen. Dieser bekannte sich ebenfalls zu seiner Langweile (zuvor wird der Zar von der Autorin als gebildeter Mensch charakterisiert) und verwies auf das baldige Ende der Bälle im Zusammenhang mit der Fastenzeit.¹²²

Man kann zusammenfassen, dass die Geschichte adeliger Repräsentationsformen in Russland einen geringen Grad an Traditionalismus aufweist, was ebenfalls eine gewisse Veranlagung des ersten Standes zu Identitätskrisen vermuten lässt. Im kurzen Zeitraum von etwa 30 Jahren (nach dem Tod Katherinas II., 1796) hat sich die Einstellung des Adels zum Tanz, als Art der standesspezifischen Selbstdarstellung, mehrmals radikal geändert, wobei die sozialen Gren-

¹¹⁹ „Со времен перемен, последовавших у европейцев как в одежде, так и в образе мыслей, явились новости и в танцах; и тогда польской, который имеет более свободы и танцуется неопределенным числом пар, а потому освобождает от излишней и строгой выдержки, свойственной менуэту, занял место первоначального танца“ (Petrovskij 1825, 55; zit. nach: Lotman 1980, 83).

¹²⁰ „[...] ибо нет почти ни одного человека, который бы сам не танцевал его или не видел, как танцуется“ (Petrovskij 1825, 70; zit. nach: Lotman 1980, 86).

¹²¹ „И так я с некоторым удивлением узнал, что теперь во Франции еще и танцуют!“ (Turgenev 1936, 280; zit. nach: Lotman 1980, 88).

¹²² „Большой бал при дворе. Я была утомлена, и мне было скучно. Я встретила Пушкина, который также скучал, и предложила ему пройтись по всем залам; он согласился. В круглой гостиной мы встретили Государя, который спросил меня, почему я не танцую. Я отвечала, что устала, так много было балов, и что мне скучно. Он улыбнулся и сказал: – Мне также скука смертная, но скоро пост, балов не будет“ (Smimova-Rosset 1825-45/1999, 273). Die Frage der Autorschaft dieser Notizen, die angeblich nicht Smimova-Mutter, sondern Smimova-Tochter aufs Papier brachte, wird an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

zen des Standes nach wie vor intakt blieben. Das Menuett, das sich erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jh. als Hofanzu etablieren konnte, wurde bald darauf unter dem Einfluss bürgerlicher Moden von der adeligen Bühne hinweggefegt. Diese importierten Tanzrituale, die ihrem Ursprung nach vom westlichen Drittstand stammten, könnte man jedoch am ehesten in einen Zusammenhang mit Identitätsbildern des russischen Adels setzen.¹²³

3.7.2. Soziale Isolation tanzender Schichten

Die Ablösung des Hofanzus durch Gesellschaftstänze, das Vorrücken des ‚individualistischen‘ Paartanzes und die Aufhebung kollektiver Bewegungsordnung beim Tanzen sind in Westeuropa an die gesellschaftliche Komplexitätssteigerung gebunden gewesen (s. oben). Dementsprechend verwies der Begriff „Gesellschaftstanz“ auf eine Form der Geselligkeit, die über Grenzen eines Standes hinausgehen sollte. Eine solche Form konnte sich in Westeuropa im Prozess der Homogenisierung sozialer Kommunikation herauskristallisieren. Die Homogenisierung unterschiedlicher Verhaltensformen und Einstellungen, mithin auch des Tanzrituals, bezog sich sowohl auf den Status, als auch auf Interessen und Handlungsformen sozialer Akteure. Erstens war der Gesellschaftstanz am konventionellen Raum des Tanzparketts angelegt, auf dem die Teilnehmer unabhängig von ihrem Status, als Gleiche betrachtet wurden. Zweitens setzte der Gesellschaftstanz Reziprozität kommunikativer Bedürfnisse voraus, der entsprechend der Tanzabend verschiedenen anderen Kommunikationsformen vorgezogen werden konnte. Drittens zielte der Gesellschaftstanz auf eine Homogenität körperlicher Fertigkeiten ab. Solche Fertigkeiten konnten nur dank einem freien Zugang zum Tanzunterricht erworben werden.

Das Tanzritual, das sich in Russland infolge der Aneignung etablierte, kann man mit Hinblick auf die genannten Kriterien nicht ohne Vorbehalte mit einem westeuropäischen Gesellschaftstanz gleichsetzen. Erstens war das Auftreten der Frauen auf dem Tanzparkett durch normative Grenzen des Heiratsalters eingeschränkt. Junge Damen konnte man als Kavalier hauptsächlich bei Kinderbällen oder auch in geschlossenen Pensionen während der Probeauftritte kennen lernen. Im Smolnyj Institut tanzten öfters die Mädchenzöglinge miteinander, wobei Kavalier mit ihnen nur durch das Gitter sprechen konnten.¹²⁴ Bald nach dem

¹²³ Zumal diese Tänze in Russland eine eigene choreographische Interpretation erfuhren. So wurde z.B. der s.g. Russische Walzer mit größerem Körperaufwand, d.h. mit Sprüngen und in schnellerem Tempo getanzt. Diese Manier bezog sich offensichtlich noch auf die Balletttradition des 18. Jh. Die Balletttänze waren dreidimensional und wurden mit Sprüngen in die Höhe (*échappé*), Sprüngen von einem Fuß auf den anderen (z.B. *jeté entrelacé*, *saut de basque*, etc.) sowie mit Schlägen (*batterie*) des einen Beins gegen das andere (z.B. *entrechat*) getanzt. S. Waganowa 1948/1977.

¹²⁴ Nach dem Statut von 1764 sollte der Eingang ins Smol'nyj-Kloster Tag und Nacht überwacht werden: „О привратниках: Оным должно быть двоим, кои на подобие Швейцаров

Institutabschluss, den man mit 18 Jahren erreichte, waren die meisten der Schülerinnen auf die möglichst schnelle Heirat angewiesen.¹²⁵ Was verheiratete Damen im ausgehenden 18. Jh. angeht, tanzten diese nur sehr selten in der Gesellschaft. Zwischen der kontrollierten Ausbildungsphase und der Heirat blieb also nur ein enger und knapp einkalkulierter Zeitabschnitt von einem oder zwei Jahren übrig, in dem man in die Gesellschaft eingeführt wurde.

Zweitens wurden die nicht-adeligen Stände aus der tanzenden und den Tanz betrachtenden Gesellschaft zumeist ausgeschlossen. Das öffentliche Ballettheater in Moskau zog daher viel weniger Zuschauer an, als das sogenannte ‚krepostnoj balet‘, das aus Leibeigenen bestand. Veranstaltungen von Leibeigenen fanden in Landgütern für ausgewählte Familien, also außerhalb der Öffentlichkeit statt.¹²⁶ Zu den Bällen in der Moskauer Adelligen Versammlung Anfang des 19. Jh. wurden nur Adelige zugelassen. Selbst den wohlhabendsten Kaufleuten wurde der Eintritt dorthin in Ausnahmefällen, so beispielsweise nur anlässlich der herrschaftlichen Festigkeiten, gestattet (s. oben). Der Tanzunterricht war in Bildungsanstalten für untere Schichten (vgl. die *Volksschulen* 1786) als Teil des Bildungsprogramms nicht vorgesehen. Man kann ebenfalls kaum annehmen, dass ein solcher Unterricht in der ersten Hälfte des 19. Jh. privat praktiziert werden konnte.¹²⁷ Zu den üblichen Unterhaltungen der kaufmännischen Elite gehörten hauptsächlich Spiele, die man sitzend spielte (wie das Schach-

живут подле ворот, и никого ни в дом, ни обратно из онаго не пропускают, без особливаго приказу гослужи Начальницы, или в небытность ся, гослужи Правительницы“ (Ustav 1764, 18). Vgl. auch: „На собраниях, устраиваемых Монастырем, их [девиц – Д.З.] можно видеть танцующими между собой, и с ними можно разговаривать через перила, отделяющая их от публики. Эти собрания, даже для родных, являются единственными минутами разрешенных свиданий с ними“ (Corberon 1775, 47).

¹²⁵ „[...] в начале 19 в. [...] нормальным возрастом для брака сделались 17-19 лет. Однако сердечная жизнь, время первых увлечений молодой читательницы романов, начинались значительно раньше. [...]“ (Lotman 1980, 57).

¹²⁶ „Домашние крепостные театры не просто привлекли внимание москвичей. [...] Дворяне, любящие поиграть в карты, поговорить о государственных делах, повидать родных и знакомых, ищущие связей партий, любителей флирта, угощений – все они, сочетая приятное с полезным, получили несравненно большее удовольствие в любом домашнем театре, нежели в публичном – Петровском“ (Gluškovskij 1868/1940, 20).

¹²⁷ Die erste Volksschule („Народное училище“) wurde 1786 von einem Wiener Pädagogen Jankovič in St. Petersburg gegründet. Die Initiative gehörte Katharina II., die nach dem Treffen mit Joseph II. in Mogilev (1780) von der Idee der Volksaufklärung fasziniert war. Man beschloss, die österreichische Erfahrung in Russland umzusetzen. 1789 wurden die nach dem gleichen Muster konzipierten Volksschulen in den zehn wichtigsten Gouvernements Russlands eröffnet. Der Kurs der *Volksschulen* enthielt in der ersten Klasse die Anfänge des Lesens nach der Fibel, den kurzen Katechismus, die Kirchengeschichte, in der zweiten Klasse kamen die Anfänge der Arithmetik und des Rechts hinzu, in der dritten Klasse lernte man Erdkunde und Anfänge der allgemeinen und russischen Geschichte, in der vierten wurden Grundlagen der Physik, Mechanik und Geometrie studiert. Profilieren sollten sich die Schüler im Schreiben offizieller Briefe sowie im technischen Zeichnen. Von Fremdsprachen wurden anstatt des Französischen Latein und Deutsch angeboten. Ihrem Geist und ihrem Programm nach unterschieden sich die *Volksschulen* radikal von Bildungsanstalten für Adelige (s. ausführlich Demkov 1910, 330-349).

und Damespiel).¹²⁸ Unter den zahlreichen Beschreibungen der Tanzabende um das Ende des 18. – Anfang des 19. Jh. sind uns keine bekannt, die einen tanzenden Vertreter des Drittstandes zeigen würden. Erst in Memoiren, die aus der zweiten Hälfte des 19. Jh. stammen, wird sporadisch der Tanzunterricht in gebildeten kaufmännischen Familien erwähnt. Der Regisseur und Theatertheoretiker K. Stanislavskij (1863-1938) betrachtete seine Tanzstunden (um 1870) als Ausnahme, die er damit begründete, dass seine Familie an Bildung jeder Art wirklich nicht gespart hatte.¹²⁹ Die zumeist frommen Kaufmannsfamilien legten auf Kirchengeschichte und Katechismus viel mehr Wert, als auf die Tanzkunst. Folgendes schreibt über ihre Kindheit Andreeva-Bal'mont, eine bedeutende Vertreterin der russischen Literatenbühne Anfang des 20. Jh.: „Wir standen um halb acht auf, beteten zu dritt laut vor den Ikonen auf den Knien stehend [...]. Dann tranken wir cafe au lait und aßen schwarzes Brot [...] Nachher folgte der Katechismusunterricht beim Pfarrer unserer Kirchengemeinde [...] Nur selten wurden wir nach unten gebracht, wo wir beim Tanzunterricht älterer Geschwister anwesend sein durften [...]“.¹³⁰ Auch noch in der zweiten Hälfte des 19. Jh. wird der Tanzunterricht in kaufmännischen Familien relativ selten praktiziert. Was also die Verbreitung der Gesellschaftstänze zu Beginn des 19. Jh. betrifft, kann man annehmen, dass diese faktisch nur vom Adel getanzt werden konnten.

Zu Unterschieden in der Bildung und kulturellen Orientierung wäre noch die gegenseitige politische Entfremdung hinzuzufügen. Von Vertretern des Bildungsadels wurde die Kommunikation mit *Krämern* (*lavočniki*), dem russischen *tiers état*, zumeist abgelehnt. Aus den Gesprächen Puškins mit dem Großfürsten Michail (1834) wird es z.B. deutlich, dass der verschuldete und politisch radikal gesinnte russische Adel sich lieber mit dem französischen *tiers état* identifizierte.¹³¹ Vor dem Hintergrund der fehlenden politischen Kultur des Drittstandes in

¹²⁸ Im Unterschied zu Russland, wird der Tanzunterricht in Westeuropa seit dem 17. Jh. regelmäßig den bürgerlichen Schichten angeboten. Zivile Tanzmeister hatten sich – laut Salmen – „den Bedürfnissen und Bedingungen des bürgerlichen Mittelstandes anzupassen, der einer täglichen Arbeit nachging“ (Salmen 1997, 95).

¹²⁹ „[...]Родители не сэкономили и устроили нам целую гимназию. С раннего утра и до позднего вечера один учитель сменял другого; в перерывах между классами умственная работа сменялась уроками фехтования, танцев, катаньем на коньках и с гор, прогулками и разными физическими упражнениями“ (Stanislavskij 1988, т. 1, 80-81).

¹³⁰ „Мы вставали в половине восьмого, громко молились все трое, стоя пред образами. Потом пили cafe au lait и ели черный хлеб, нарезанный тонкими ломтиками [...] затем уроки Закона Божьего у отца диакона нашего прихода [...] Изредка нас приводили вниз присутствовать на танцклассе старших сестер и братьев, что происходили в зале“ (Andreeva-Bal'mont 1997, 42-43, 65).

¹³¹ „Что касается *tiers état*, что же значит наше старинное дворянство с именьями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью противу аристократии и со всеми притязаниями на власть и богатства?“ (Puškin 1834/1949, *Полное собрание*, т. 12, 334). Vgl. auch die Klagen eines anderen Adelligen aus dem Petersburger Salonkreis: „Кому известна Россия, тот знает, на каком зыблом основании поставлена наша так называемая аристократия“ (Vigel' 1928/1974, 163).

Russland, griff der russische Adel auf die Identität des westlichen Bürgertums zurück, um seine (historisch äußerst umstrittenen) *Freiheiten* gegen Begehrlichkeiten der Selbstherrschaft zu schützen.

3.7.3. Westliche Tanzrituale und russische Identitätskrisen

Die Identität des *tiers état* zu der sich der russische Adel faktisch bekannte, stellte ein widerspruchsvolles Konstrukt dar, in dem mehrere zusammengefügte Elemente dissonant wirken konnten. Ganz deutlich wird diese Dissonanz in autobiographischen Selbstbeschreibungen und literarischen Entwürfen zu Beginn des 19. Jh. Zu wichtigen Charakteristiken der adeligen Repräsentationssphäre, die aus einem bürgerlichen Symbolvorrat stammten, gehörten der Walzer und die Masurka. Die Aneignung entsprechender Tanzgewohnheiten aus dem *revolutionären Frankreich* wurde in zahlreichen literarischen Quellen als Ereignis markiert, mit dem der russische Adel seine neue Geschichte zu schreiben begann. In Puškins Novelle „Metel“ wird der Ursprung des Walzers explizit an die Rückkehr russischer Truppen aus dem besiegten Frankreich gebunden. Das Volk begrüßte die Truppen. Orchester spielten Walzer aus Tirol.¹³² Auch in seinen anderen Werken setzte Puškin den Walzer in engen symbolischen Zusammenhang mit europäischem Drittstand. Herausragende Fertigkeiten beim Walzertanzen, die insbesondere alle Damen zu schätzen wissen, demonstriert in der Novelle „Dubrovskij“ der Mann, den alle als Franzosen Deforge kennen. Unter dieser Maske versteckt sich in der Wirklichkeit der verarmte Adelige Dubrovskij.¹³³ Von seinem mächtigen Nachbarn finanziell ruiniert, entwirft der Hauptheld der Novelle einen individualistischen Racheplan und dringt in „falschem Gewand“ eines Französischlehrers ins Haus seines Beleidigers ein. Das Travestie-Motiv gewinnt bei Puškin gerade im Kontext der adeligen Identitätskrise an Bedeutung. Die hochgespielte Rollenumkehrung hatte dem adligen Leser nicht entgehen können, insbesondere wenn man bedenkt, dass Sprachlehrer in adligen Familien Russlands in dieser Zeit zumeist von ausländischen Unterschichten rekrutiert wurden. Auch Lev Tolstoj nannte in seinem Roman *Krieg und Frieden* (1864/69) das Jahr 1806 als die Zeit, in der Masurka gerade in Mode kam. Der Walzer hat seinen Einzug der Rückkehr des russischen Zaren aus Erfurt (1808) zu verdanken, wo Alexander I. Verhandlungen mit Napoleon führte. Laut Tolstoj's Schilderung wurde das Walzertanzen in St. Petersburg vom

¹³² „Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу. Музыка играла завоёванные песни: Vive Henri-Quatre, тирольские вальсы и арии из Жюконда“ (Puškin, *Polnoe sobranie*, t. 8, 83).

¹³³ „Учитель между всеми отличался, он танцевал более всех, все барышни выбирали его и находили, что с ним очень легко вальсировать“ (Puškin, *Polnoe sobranie*, t. 8, 197).

Zaren selbst angeregt. Auf dem Hofball in St. Petersburg reagiert das Publikum zunächst unentschlossen, wobei die Augen des Zaren lächeln.¹³⁴

3.7.4. Der bürgerliche Walzer und das „Inkommunikabile“

Als Symbol der Verbürgerlichung enthielt der Walzer nicht allein Hinweise auf ein frei handelndes männliches Individuum, sondern trug am wesentlichsten zur Festschreibung von neuen Geschlechterrollen bei. Im Unterschied zu anderen Paartänzen, deren Kern synchronisierte Bewegungen von weiblichen und männlichen Tänzern bildeten, legte das Ritual des Walzers eine neue ethische Vorstellung vom ‚Führen‘ und ‚Geführtwerden‘ an den Tag. Diese Vorstellung fügte sich in eine lange westeuropäische Tradition des bürgerlichen Anstandsethos ein. Rahel Varnhagen schrieb 1819, dass die Frauen beim Walzer „gar keinen Raum für ihre eigenen Füße [haben], müssen sie nur immer dahin setzen, wo der Mann eben stand und stehen will“.¹³⁵ Im *Buch der Gesellschaft* (1847) bemerkte August Lewald:

Die Dame fügt sich ganz und ungezwungen der Leitung des Cavaliers; ein solcher Abandon (Hingebung hat bei uns eine andere, hierunter nicht verstandene, eine tiefere Bedeutung) macht den lieblichsten Eindruck (Lewald 1847, 65; Braun/Gugerli 1993, 248).

Die feste Positionierung beider Partner, mit der Dame rechts und dem Cavalier links, die vorgeschriebene Haltung der Hand, die der Mann ‚stützend‘ auf den Rücken seiner Dame platzierte, das weiße Kleid der Tänzerin im Gegensatz zum schwarzen Frack des Tänzers, – alle diese symbolträchtigen Details verwiesen auf Oppositionen, die in der bürgerlichen Anstandsliteratur durch Analogien aus Lebenswelten beider Geschlechter reichlich untermauert wurden.

Der Begriff für polarisierte Geschlechterrollen, der im Kontext der russischen Hofkultur des 18. Jh. noch fremd war, wurde durch das neue choreographische Regelwerk des Paartanzes, durch die Semiotik der Ballkleidung sowie durch Rituale der Tanzaufforderung ästhetisiert und versittlicht. Diese Neuerung kann man als zweideutig charakterisieren. Zu einem wurden mit dem Paartanz individualisierte Einstellungen zum Partnerbezug und Partnertausch an den Tag gebracht. Zu anderem wurden durch die Auflösung einer verbindlichen Ballregie die in Russland üblichen Zeremoniellnormen bis aufs äußerste herausgefordert. Als rangbezogene Kriterien der Partnerauswahl ihre Geltung verloren, verlegte

¹³⁴ Vgl. „[...] но на этом, последнем бале танцовали только экосезы, англезы и только что входящую в моду мазурку [...]“; Vgl. Zum Walzer. „Наконец государь остановился подле своей последней дамы [...] с хор раздались отчетливые, осторожные и увлекательно-мерные звуки вальса. Государь с улыбкой взглянул на залу. Прошла минута – никто еще не начинал“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 2. ž. 3. gl. 16).

¹³⁵ Zit. nach Braun/ Gugerli 1993, 247.

sich der Schwerpunkt zunehmend in den individuellen Verhaltensstil der Tanzpartner während des Tanzabends. Das Primat der eigenen Entscheidung beeinflusste von nun an verschiedene Tanzrituale: von der Aufforderung zum Tanz bis zum Abschied. Die Ungewissheit und Unprognostizierbarkeit der Ballkommunikation konnte für beide Geschlechter negative Folgen zeitigen und zwang deswegen zu individuellen Vorkehrungen. Die Frau musste sich z.B. rechtzeitig um das Engagement kümmern, um während des Tanzabends nicht als ‚Mauerblümchen‘ an der Wand stehen zu müssen.¹³⁶ Kavaliere mussten aufpassen, dass sie die zuvor eingeladene Dame nicht vergaßen zum Tanz aufzufordern. Doppelt vergebene Zusagen einer Dame konnten zum Streit zwischen Kavaliern führen (*point d'honneur*) und lebensgefährliche Folgen für männliche Teilnehmer zeitigen.

In Russland, wo beide Geschlechter in den Zusammenhang der traditionellen Großfamilie integriert waren und wo deswegen die Lebensbereiche nicht in weiblich/privat und männlich/öffentlich aufgeteilt werden konnten, fehlten mithin auch sozial fundierte Vorstellungen von polarisierten Geschlechterrollen. Die Einführung des Paartanzes lief deswegen den bereits bestehenden kollektiven Verhaltensstereotypen zuwider. In Darstellungen der russischen Literatur des 19. Jh. unterscheidet sich der Walzer von anderen Tänzen als Träger einer herausragenden emotionalen Spannung, die öfters in eine Orientierungskrise umschlägt. An den Walzer werden dabei öfters Motive der gestörten Kommunikation gekoppelt, die in literarischen Schilderungen als Missverständnisse und Selbsttäuschungen vorkommen. Entweder verstehen die beiden Tanzenden einander nicht, oder wird ihr Verhalten von Außenstehenden falsch gedeutet. Im letzten Fall können falsche Interpretationen negative Folgen, wie beispielsweise das Duell nach sich ziehen.

So ist es z.B. in Puškins *Evgenij Onegin* der Fall. In der Szene, in welcher Onegin einen Walzer vor den Augen seines Freundes mit dessen Geliebten tanzt, wird die typische Situation mit einem ausgeschlossenen Dritten modelliert. Für den Dritten bleibt das, was zwischen den beiden Walzerpartnern abläuft, undurchsichtig. Jeder Teilnehmer der geschilderten Walzer-Szene ist allein durch sein Unwissen über kommunikative Absichten des Anderen zu Fehlern verurteilt. Zum aktiven Katalysator des Dramas wird vor allem das passiv anwesende Publikum. Onegin, der seinen Freund ärgern will, dreht sich im Walzer vor Au-

¹³⁶ So werden insbesondere seit den 30-40er Jahren auf gesellschaftlichen Tanzabenden Westeuropas Maßnahmen ergriffen, um die Ballkommunikation möglichst prognostizierbar zu machen. Beim Eintritt werden z.B. Tanzkarten verteilt, auf denen die Namen der zu engagierenden Damen im voraus eingetragen werden. „Jeder Backfisch und jede Dame ist begierig, ihre Tanzkarte früh voll zu haben.“ (Braun/ Gugerli 1993, 266). Auch werden Gigolos für die Einladung von einsam stehenden Damen eingesetzt. Die Gesellschaft erfindet mithin immer neue Mittel, um den Kontingenzfall zu bewältigen.

gen der Gäste (*vertitsja okolo gostej*).¹³⁷ Obwohl zwischen dem tanzenden Onegin und zuschauenden Lenskij keine Kommunikation stattfindet, hat der getroffene Lenskij am Ende des Tanzabends die feste Absicht, Onegin zum Duell aufzufordern. Der Paartanz schafft also eine Situation der In-Transparenz, in der individuelle Handlungsmotive sich vom kollektiven Reglement trennen und dadurch ihre Eindeutigkeit verlieren. Die Motive dürfen von außen nicht erkannt und in der Regel auch nicht hinterfragt werden, was die Stabilisierung der Kommunikation durch direkte Interaktionen verhindert.

Mit dem Walzer wurde die Verhaltensdeutung zum Paradox der Deutung. Kollektives Reglement war von nun an nicht dafür da, um Bedeutungen zu vermitteln, sondern vielmehr um das Bedeutungslose hervorzuheben. Das ‚Inkommunikable‘ als Notassoziation des Walzers wird in der 2. Hälfte des 19. Jh. noch zugespitzt. In Tolstoj's *Anna Karenina* (1878) versuchen die Helden vergeblich, beim Walzertanzen Verhaltensabsichten von einander zu dechiffrieren. Auf dem Ball wartet die verliebte Kiti vergeblich darauf, dass Vronskij sie zum Walzer auffordert. Vronskij steht neben Kiti, ist aber zur Kommunikation unfähig, weil er Anna Karenina beobachtet, die indessen einen Walzer mit dem anderen tanzt. Als Vronskij sich doch dazu aufrafft, Kiti zum Walzer aufzufordern, ist die Musik mit seinem ersten Schritt gleich zu Ende.¹³⁸ Vom stutzerhaften Tanzmeister Korsunskij gefangen, muss Kiti gegen ihren Wunsch den ersten Walzer mit diesem tanzen.¹³⁹ Obwohl Korsunskij ein prominenter Tänzer und schöner Mann ist, kann er jedoch Kitis Erwartungen vom Tanzabend kaum einlösen. Er hat, wie angeblich jeder Dirigent des Balls, eine ausgelassene Manier

¹³⁷ „[...]Онегин втайне усмехаясь, / Подходит к Ольге. Быстро с ней / Вертится около гостей [...] Спустя минуты две потом / Вновь с нею вальс он продолжает“ (Puškin, *Evgenij Onegin*, gl. 5, 41).

¹³⁸ „Вронский подошел к Кити, напоминая ей о первой кадрили и сожалея, что все это время не имел удовольствия ее видеть. Кити смотрела, любуясь, на вальсировавшую Анну и слушала его. Она ждала, что он пригласит ее на вальс, но он не пригласил, и она удивленно взглянула на него. Он покраснел и поспешно пригласил вальсировать, но только что он обнял ее тонкую талию и сделал первый шаг, как вдруг музыка остановилась“ (Tolstoj, *Anna Karenina*, č. 1, gl. 22).

¹³⁹ Tolstoj hat den Walzer am deutlichsten in den Zusammenhang seiner Gesellschaftskritik gesetzt. Der liberalisierende Ansatz dieses Tanzes wurde von ihm zugespitzt als Emanzipation von unverbrüchlichen moralischen Normen interpretiert. Eine solche Emanzipation sei nach Tolstoj's Vorstellung insbesondere für eine Frau gefährlich gewesen. In diesem Sinn weist der Erzähler im Roman *Anna Karenina* auf eine Orientierungskrise bei russischen Oberschichten: in Frankreich hänge das Schicksal der Kinder von der Entscheidung der Eltern ab, in England sei ein Mädchen in Fragen der Eheschließung vom Urteil der Eltern frei. Die Bräuche der Eheschließung von russischen Unterschichten wurden von Adligen abgelehnt und verlacht. Die Folge war, dass niemand wusste, welches Maß an Freiheit einer jungen Dame zukommen sollte. „Французский обычай родителям решать судьбу детей – был не принят, осуждался. Английский обычай – совершенной свободы девушки – был тоже не принят и невозможен в русском обществе. Русский обычай сватовства считался чем-то безобразным, над ним смеялись, все и сама княгиня. Но как надо выходить и выдавать замуж, никто не знал“ (Tolstoj, *Anna Karenina*, č. 1, gl. 12).

des *Passgängers*, der seinen Pferdestand ständig bewachen muss.¹⁴⁰ Mit solchen Vergleichen wurden die noch im 18. Jh. geschätzten Muster der tänzerischen Selbstdarstellung demontiert, wobei die bisherigen maßgebenden Kriterien des Schönen in ihr Gegenteil umschlugen.

Mit dem Walzer bekam das ganze Tanzritual eine neue Wertstellung. Schematisch gesehen, verlagerte sich der Sinn der Körperkommunikation zunehmend von „äußeren“ und „sichtbaren“ in die „inneren“ und „unsichtbaren“ Ausdrucksmodi. Während Akzente psychischer Wahrnehmung differenzierter wurden, entwickelten sich Bewegungen auf dem Tanzparkett in Richtung ihrer Automatisierung – bei Puškin ist der Walzer deswegen eintönig (*odnoobraznyj*).¹⁴¹ In Tolstoj's Schilderungen des Walzers (*Krieg und Frieden*) sind „taktmäßige Knallgeräusche“ kennzeichnend, die von „schnellen und geschickten Füßen“ des Zarenadjutanten stammen.¹⁴² Auch die Füße von Nataša Rostova machen „schnell, leicht und unabhängig“ von der Tänzerin (*nezavisimo ot nee*) ihre eigene Sache.¹⁴³ Die Kompliziertheit von Figuren ließ nach, wobei tanzbegleitende Rituale – wie beispielsweise die Aufforderung zum Tanz oder der Abschied – einen dichteren emotionalen Inhalt akkumulierten. Die Umarmung beim Walzertanzen wurde hingegen öfters als Widerspruch der Intimität gedeutet. Bei Tolstoj tritt die Umarmung zugespitzt als Symbol einer verleugneten Intimität auf. Eine Liebeserklärung kann im Walzerverkehr für bare Münze genommen werden.¹⁴⁴

¹⁴⁰ „Не успела она войти в залу и дойти до тюлево-ленто-кружевно-цветной толпы дам, ожидавших приглашения танцевать (Кити никогда не стайвала в этой толпе), как уж ее пригласили на вальс, и пригласил лучший кавалер, главный кавалер по бальной иерархии, знаменитый дирижер балов, церемониймейстер, женатый, красивый и статный мужчина Егорушка Корсунский. Только что оставив графиню Банину, с которою он протанцевал первый тур вальса, он, оглядывая свое хозяйство, то есть пустившихся танцевать несколько пар, увидел входившую Кити и подбежал к ней тою особенною, свойственною только дирижерам балов развязною иноходью, и, поклонившись, даже не спрашивая, желает ли она, занес руку, чтоб обнять ее тонкую талию. [...] – Отдыхаешь, вальсируя с вами, – сказал он ей, пускаясь в первые небьющие шаги вальса. – Прелесть, какая легкость, precision, – говорил он ей то, что говорил почти всем хорошим знакомым“ (Tolstoj, *Anna Karenina*, č.1, gl. 22).

¹⁴¹ „Однообразный и безумный, / как вихорь жизни молодой [...]“ (Puškin, *Evgenij Onegin*, gl. 5, 41).

¹⁴² „[...] крепко обняв свою даму, пустился с ней сначала глассадом, по краю круга, на углу залы подхватил ее левую руку, повернул ее, и из-за всё убыстряющихся звуков музыки слышны были только мерные щелчки шпор быстрых и ловких ног адъютанта, и через каждые три такта на повороте как бы вспыхивало развеваясь бархатное платье его дамы“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 2, č. 3, gl. 16).

¹⁴³ „Ножки ее в бальных атласных башмачках быстро, легко и независимо от нее делали свое дело, а лицо ее сияло восторгом счастья“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 2, č. 3, gl. 16).

¹⁴⁴ Die Wiederholung des Worts „Walzer“ benutzte Tolstoj als stilistische Verstärkung, um der Situation einer unechten Gefühlsäußerung nachzugehen. Anatol lud Nataša „zum Walzer ein und beim Walzer“, als er ihren Rücken und ihre Hand drückte, sagte er, sie sei *ravissante* und dass er sie liebt: „Анатоль пригласил Наташу на вальс и во время вальса он, пожимая ее стан и руку, сказал ей, что она *ravissante* и что он любит ее [...] Наташа была в

3.7.5. Symbolische Funktionen gesellschaftlicher Tanzrituale

Die Konstruktion kollektiver Identität auf Grund kollektiver Körperpraktiken wies Anfang des 19. Jh. zwei gegenläufige Tendenzen auf. Die eine wurde durch den Walzer gekennzeichnet. Dieser Tendenz entsprechend, hat der russische Adel sein Identitätsbild nach wie vor im Westen gesucht. Man griff dabei auf Verhaltensstereotypen des französischen *tiers état*, des deutschen Bürgertums, der englischen *Dandies* und *Wits* zurück. Die andere Tendenz bestand in der Festigung traditioneller Verhaltensformen über ihre Historisierung und Ästhetisierung. Der Stellenwert des adeligen Tanzrituals in der Gesellschaft sollte durch Beweise seiner Dauerhaftigkeit stabilisiert werden. Da jedoch kollektive Rituale des russischen Adels in der Wirklichkeit nie dauerhaft gewesen waren, setzte ihre Historisierung eine massive Umstellung der Vergangenheit voraus. So ergriff in Russland nicht das höfische *Menuett à la reine*, sondern die relativ spät eingeführte *bürgerliche* Masurka symbolische Funktionen eines standes-spezifischen Tanzrituals des Adels. Die Masurka sammelte in ein Bündel die Bedeutungen, die einzelnen Tänzen mit unterschiedlichen kommunikativen Funktionen zukamen.

Unter Tänzen, die Anfang des 19. Jh. das Parkett der adeligen Gesellschaft in Russland beherrschten, nennt der Tanzmeister Gluškovskij *Écossaise*, Walzer, Cotillon, Französische Quadrille in acht Figuren, Großvater, Polonez Sautant, Périgourdine, Gavotte de Vestris und Masurka mit vier Paaren.¹⁴⁵ Kollektive Deutungsschemata, die in Memoiren und literarischen Werken überliefert sind, weisen jedem Tanz eine symbolische Funktion in der adeligen Gesellschaft zu. Kennzeichnender Weise, fehlen in Gluškovskijs Liste gerade die Tanzrituale, die, wie das Menuett, aus der französischen Hofkultur stammten und am russischen Hof des 18. Jh. ausgeführt wurden. So scheint der alte französische Hoftanz eigentlich dafür nicht geeignet gewesen zu sein, um als Garant des Alters und der Kontinuität adeliger Körperpraktiken in Russland auftreten zu können. Zu Périgourdine, dem alten französischen Tanz im Tripelakt (ähnlich dem Passepied und der Gigue), finden sich keine weiteren Kommentare in der Memoirenliteratur. Das gleiche betrifft die Gavotte, die ihren Ursprung von der Tradition der Paradedänze am französischen Hof des 17. Jh. herleitete. Offensichtlich wurden Périgourdine und Gavotte öfter auf der Bühne von professionellen Ballettsolisten getanzt, wie es auch in Westeuropa zumeist der Fall

сомнени, не во сне ли она видела то, что он сказал ей во время вальса" (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 2, č. 5, gl. 13).

¹⁴⁵ „В то время, о котором я говорю [са. 1800 – D.Z.] танцевали следующие балльные танцы: экосез, вальс, котильон, французскую кадрили в восемь фигур, грощфатер, полонез соган, перигурдон, гавот Вестриса, мазурку в четыре пары" (Gluškovskij, 1868/1940, 194).

war.¹⁴⁶ Einzelne Elemente dieser Tänze konnten im Laufe der Tanzausbildung beigebracht werden, aber zur Prägung adeliger Identitätsbilder konnten beide kaum einen wesentlichen Beitrag geleistet haben.

Das Menuett à la reine stand dafür den tanzenden Schichten ebenfalls nicht zur Verfügung. Seine politischen Aufgaben, die schon am russischen Hof des 18. Jh. kaum zu überschätzen wären, wurden scheinbar schon um 1800 auf die Funktion einer Drill-Übung reduziert, wobei sich der Zarenhof nach dem Wiener Kongress zum Walzer bekannte (s. oben). „Wenn ich über Vorteile des Menuetts sprach, so meinte ich nicht, es zum Tanzen auf den Bällen zu empfehlen, – schreibt der Tanzmeister Gluškovskij, – sondern ich meinte, dass dieser Tanz viel am Anfang der Ausbildung nutzt“.¹⁴⁷ Nach Gluškovskijs Meinung, berichtige dieser Tanz den krummen Rücken. Der Schüler eigne sich dabei eine geschickte Art sich zu verbeugen, eine gerade Haltung beim Gehen, eine graziöse Manier, seine Hand auszustrecken, an. Diejenigen, die das Menuett als Teil der Übung nicht gehabt haben, würden die Französische Quadrille und den Walzer wie auf den Gänsepfoten (*avec des pattes d'oie*) tanzen.¹⁴⁸ Falsch – so Gluškovskij – tun es diejenigen Eltern, die sich vor Kosten für einen vollständigen Menuett-Drill-Kurs drücken.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Im 19. Jh. war Gavotte vor allem als Gavotte-Vestris verbreitet. Es handelte sich dabei um eine Variation des klassischen Tanzes, die in den 1770er Jahren vom berühmten Darsteller Gaetano Vestris aufgeführt wurde. Vgl. „In late eighteenth-century England, a menuet and gavotte were often danced as entr'acte entertainment, and both dance types were still being performed at the Paris Opera late as 1817. Through much of the nineteenth century the term *gavotte* seems to have been synonymous with the *Gavotte de Vestris*, a theatrical duet by the famed dancer Gaetano Vestris first performed in the 1760s or 1770s. Although no notation or description of the original dance survives, several nineteenth-century versions do exist in verbal descriptions, dance notations, or both. The music is still in *duple metre*, with four- and eight-bar phrases; however, the characteristic rhythmic pattern beginning in the middle of the bar is no longer present“ (International Encyclopedia of Dance, 1998, V.3, 125).

¹⁴⁷ „Если я говорил о достоинстве менуэта, то не в том смысле, чтоб советовать танцовать его на балах, а в том, что он очень полезен при начале ученья. Во Франции во время последнего года консульства Наполеона менуэт à la reine и гавот Вестриса были еще в моде: их танцовали на балах“ (Gluškovskij 1868/1940, 194).

¹⁴⁸ „А главное достоинство у старых танцевальных учителей состояло в том, что они держали ученика долгое время на менуэте à la reine, потому что этот танец выправляет фигуру, приучает ловко кланяться, прямо ходить, грациозно протягивать руку, одним словом – делает все движения и манеры приятными. Менуэт приносил еще и другую пользу: если ученик был сутуловат от природы, то от очень часто повторяемого ему учителем приказания держаться прямо молодые члены его выправлялись и сутуловатость исчезала совершенно [...] Часто случается видеть молодых людей, которые не изучили фундаментально танцевального искусства и на балах танцуют французскую кадрили или вальс с выпятившеюся вперед головою, сжатою грудью и гусиными ногами – *avec des pattes d'oie*, – так французы называют в танцах невыправленные ноги“ (Gluškovskij 1868/1940, 192-193).

¹⁴⁹ „[...] им [учителям] всегда отвечали, что теперь минуэта никто не танцует, что детям их не быть театральными танцовщиками и что следуя этим стародавним правилам ученья, они будут только даром бросать деньги, а дети понапрасну тратить время. К этому присоединилась обыкновенная просьба: нельзя ли их прямо начать учить польку, мазурку, трамблан, вальс в два темпа“ (Gluškovskij 1868/1940, 193).

Das höfische Menuett konnte bei russischen Oberschichten nur eine dünne historische Erinnerung hervorrufen. Vor allem ließ sich der fremde Ursprung dieses Tanzes im Kontext der zwanghaften Europäisierung Anfang des 18. Jh. nicht leugnen. In literarischen Entwürfen kollektiver Vergangenheit, die Anfang des 19. Jh. entstanden, wurde das Menuett als Topos russischer Geschichte zu meist parodistisch bearbeitet. So kommt in Puškins „Arap Petra Velikogo“ ein gefangener schwedischer Offizier als Menuett-Lehrer vor, der im Haus eines russischen Gutsbesitzers lebt. Sein rechter während einer Schlacht mit Russen durchschossener Fuß ist, laut der Schilderung, fürs Tanzen von Menuett und Courante nicht geeignet, sein linker Fuß kann hingegen mit großer Perfektion und Leichtigkeit die kompliziertesten *pas* ausführen. Die Haltung des Gutsbesitzers zum Tanzlehrer wird als gespalten charakterisiert. Einerseits hat der angeborene russische Barin eine Aversion gegen alle ausländischen Bräuche mithin auch gegen das Tanzen, andererseits muss er wegen seiner Tochter einen Tanzmeister einstellen.¹⁵⁰

Man kann vermuten, dass die meisten höfischen Figurentänze des 18. Jh. als Muster für kollektive Identitätsbilder den russischen Oberschichten nicht zur Verfügung stehen konnten. Auch der Walzer schien für diese Funktion nicht ganz geeignet zu sein: in Werken der Literatur fungiert er zumeist als Träger eines importierten bürgerlichen Radikalismus, der nur im Umkreis junger Intellektuellen geteilt werden konnte. Es liegt die Vermutung nahe, dass der bürgerlich individualistische Impetus dieses Tanzes den Ansätzen kollektiver Adelsethik innerhalb russischer Familienbündnisse widersprach. Das gesellschaftliche Tanzritual sollte trotz der spektakulären Verbürgerlichung dem Weltbild großer Familienverbände entsprechen, die den sozialen Kern adeliger Schichten in Russland bildeten. In diesem Sinn erscheint es bemerkenswert, dass der Hauptschwerpunkt des russischen Tanzballs zu Beginn des 19. Jh. sich in der ersten Reihe auf die Mischung von Paar- und Gruppentänzen bezog. Den Tänzen, die in Paaren getanzt wurden und jedoch einen Paarwechsel festlegten, kamen die meisten gesellschaftlichen Aufgaben zu. Es handelte sich vor allem um die Polonaise, Contredanse, Masurka, Quadrille, und die abwechslungsreichen Variationen der letzteren (wie z.B. den Cotillon).

Die Polonaise, der die Funktion der Eröffnung zukam, bestand in einem festlichen Umgang, der von Tänzerpaaren in Touren ausgeführt wurde. Der Tanz orientierte sich an der Öffentlichkeit, wobei das Element der persönlichen Zuwendung in der Polonaise zumeist unterdrückt wurde. „Die Teilnehmer sind

¹⁵⁰ „[...] несмотря на отвращение свое от всего заморского, не мог противиться ее желанию учиться пляскам немецким у пленного шведского офицера, живущего в их доме. Сей заслуженный танцмейстер имел 50 отроду, правая нога была у него прострелена под Нарвою, и потому была не весьма способна к менуэтам и курагам, за то левая с удивительным искусством и легкостью выделявала самые трудные *pas*“. (Puškin, *Polnoe sobranie*, t. 8, 19).

nicht allein nach dem Geschlechte, sondern auch nach dem Alter verschieden. Es bezweckt, Bekannte durch Verbeugung zu begrüßen, oder sich mit Fernerstehenden näher bekannt zu machen“, – bemerkt von Alvensleben in seiner *leichtfasslichen Darstellung der beliebten Gesellschaftstänze* (Alvensleben 1898, 79).¹⁵¹ Als Tanz, der einen elastischen Kommunikationseinstieg ermöglichte, wäre die Polonaise mit einem verbalen Kompliment bzw. mit einem pro forma ausgeführten *small-talk* vergleichbar.

Schon zu Beginn des 19. Jh. wurde den öffentlich reglementierten Kommunikationsabschnitten ein geringerer Wert beigemessen, als es im 18. Jh. der Fall war. Ende des 18. Jh. lobte ein deutscher Augenzeuge die Ausstrahlung der in St. Petersburg getanzten Polonaisen, „die sich wegen der schönen Musik und den sprechenden Touren dem Fremden vorzüglich empfahlen“ (Keyser 1788, 316). Im 19. Jh., so beispielsweise bei Tolstoj, wird die Polonaise als einer der langwierigsten Teile des Tanzabends beschrieben. Die romantische Ballstimmung von Nataša Rostova in Tolstoj's *Krieg und Frieden* wird durch die schwermütigen Töne der Polonaise weggefeht.¹⁵²

Als intimere Gesellschaftstänze, die einen höheren Grad der persönlichen Zuwendung zuließen, könnten die Quadrille, die Contredanse und der Cotillon bezeichnet werden. Jedoch schien der Anteil der Intimität auch bei diesen Tänzen relativ gering zu sein, wenn man beispielsweise die Quadrille mit dem Walzer vergleicht. Mit verschiedenen Figuren der sogenannten *französischen* Quadrille, die von der höfischen *Quadrille à la cour* abstammte, sollten vor allem Situationen der öffentlichen Kommunikation imitiert werden.¹⁵³ So macht das erste Paar bei der Figur *les Visites* dem dritten rechtsnächsten Paar seine Visite, „indem es Ausstellung vor demselben nimmt und eine Verbeugung macht, die von letzterem zu erwidern ist“ (Alvensleben 1898, 95).¹⁵⁴ Die französische Quadrille, die Anfang des 19. Jh. in St. Petersburg und Moskau verbreitet war, wurde von vier (zwei und zwei) gegenüber stehenden Paaren in acht Touren

¹⁵¹ Vgl. auch Cistjakov: „Этим танцем [полонезом – Д.З.] принято начинать большие балы. Цель обучения этому танцу – развить изящество в походке, а также вежливые и деликатные манеры в обращении с дамами“ (Cistjakov 1893, 47). Vgl. Gavlikovskij: „Это старинный величественный танец, или вернее, торжественный марш перед началом танцев [...] Полонезом открывают всегда танцы на больших балах или торжественных пиришествах“ (Gavlikovskij 1899, 13).

¹⁵² „Звуки Польского, продолжавшегося довольно долго, уже начинали звучать грустно, – воспоминанием в ушах Наташи. Ей хотелось плакать“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 2, č. 3, gl. 16). Zitate aus den bekanntesten Werken der russischen Literatur werden nicht auf bestimmte Ausgaben bezogen. Die Aufteilung der Werke in Bände, Teile und Kapitel stammt von Autoren selbst.

¹⁵³ Diese Form der Quadrille mit acht (vier und vier) Paaren wird noch am Hof Katharinas II. (1777) erwähnt: „At seven the empress made her appearance at the head of a superb quadrille, consisting, of eight ladies led by as many gentlemen“ (Coxe 1802/1970, 140).

¹⁵⁴ Vgl. auch Cistjakov: [...] „(Les Visites) [...] Кавалер 1-й пары берет свою даму за левую руку; делая три больших шаге на месте, обводит ее вокруг себя [...] дальше 1-я и 3-я пары делают друг другу поклоны, кавалеры чужим дамам, а дамы чужим кавалерам“ (Cistjakov 1893, 94).

ausgeführt.¹⁵⁵ Die Stellung der Paare im Carré kann offensichtlich als Prototyp einer interaktiven Kommunikation angesehen werden. Obwohl Damen und Kavaliere sich in Paaren aufstellten, tanzte kein einziges Paar für sich allein. Im Verlauf der Quadrille wurde das Kompliment „zuerst dem Nachbar (*aux coins*) und hiernach der eigenen Dame (oder dem eigenen Herrn) gemacht“ (ibd., 92). Auch im Contredanse, der nach dem gleichen Prinzip, wie die Quadrille française getanzt wurde, war die Aufstellung von vier Paaren im Carré oder Viereck die üblichste.¹⁵⁶ Der um 1816 in Mode gekommene große Cotillon stellte dem Grundschemata nach ebenfalls eine Quadrille dar, wobei der sogenannte kleine Cotillon als Kreistanz in Touren getanzt wurde. Bei Ecossaise standen Damen und Kavaliere in einer Linie vor einander.¹⁵⁷

Eine der offensichtlichen Funktionen der Carré- Ordnung bestand also in der Steuerung direkter Kommunikation. Im Tanz wurden sowohl Geliebte und Freunde, als auch Rivalen und Konkurrenten in einen engen visuellen Kontakt zu einander gebracht. Wenn Geheimnisse durch den Ballklatsch nicht gelüftet waren, konnten geheime Absichten eines Intriganten immer noch vom Gesicht desselben abgelesen werden. So wird die Carré- Stellung beispielsweise bei Tolstoj mit einer aus solchem Kommunikationszwang resultierenden Erkenntnis in Verbindung gebracht. Kiti, die sich zuvor Anna Karenina nicht nähern konnte, tritt dieser in der Quadrille entgegen. Anna Karenina tanzt die Quadrille mit Vronskij, wobei Kiti an einen jungen „Langweiler“ vergeben ist, dem sie zuvor nicht absagen konnte. Erzähltechnisch sorgen die Figuren des Tanzes für Kitis Erkenntnis: im Carré sieht sie die Frau, in der sie bereits eine Rivalin ahnt, in einem „neuen“ und „unerwarteten“ Licht.¹⁵⁸

3.7.6. Walzer oder Masurka? Faktoren expressiver Gemeinschaftsbildung

Im Gegensatz zur Situation in Deutschland, wo der Walzer seit dem 18. Jh. die bürgerliche Gesellschaft repräsentierte, etablierte sich die Masurka (la Mazourka) in Russland als das wichtigste Tanzritual des Adels, das mit gesättigten sozialen Funktionen versehen war. Ähnlich wie die Quadrille, wurde die Masurka mindestens von vier Paaren getanzt, die sich in der Ausgangsstellung in einem

¹⁵⁵ Vgl. Maksins Tanzanweisung (1839): „Французская кадрили сделана для четырех пар, но ее часто танцуют в шесть, восемь и более пар; это зависит от числа кавалеров, дам и от величины залы. Она имеет шест фигур“ (Maksin 1839, 23).

¹⁵⁶ „Im Contretanz soll der gute Umgangston der Gesellschaft in feinsten Form zum Ausdruck gelangen“ (Alvensleben 1898, 98).

¹⁵⁷ Vgl. Maksin: „Экоссез. Сначала, как и во всех танцах, кавалер выбирает даму, после становятся один против другого, т.е. дамы становятся в одну линию, а кавалеры в другую[...]“ (Maksin 1839, 36).

¹⁵⁸ „Но, танцую последнюю кадрили с одним из скучных юношей, которому нельзя было отказать, ей случилось быть vis-a-vis с Вронским и Анной. Она не сходилась с Анной с самого приезда и тут вдруг увидала ее опять совершенно новою и неожиданною[...]“ (Tolstoj, *Anna Karenina*, т. 1, гл. 22).

Kreis oder einem Carré aufstellten. Die Grundlage des Tanzes bildeten sechs charakteristische Pas, von denen drei (*Pas glissé*, *Pas de Basque* und *Pas boiteux*) vorwärts und rückwärts, einer (*Pas polonais*) seitwärts und zwei (*Pas Assemblé* und *Pas tombé*) auf der Stelle ausgeführt wurden. Die tadellose Ausführung der Masurka konnte nur nach einem gründlichen Unterricht erfolgen.¹⁵⁹ Es war wahrscheinlich einer der Hauptgründe, warum das korporative Tanzritual des Adels sich auf die Masurka, und nicht auf den viel leichter erlernbaren Walzer bezog. Eine langjährige Tanzausbildung, die nur für Adelige in Frage kam, sicherte soziale Grenzen der tanzenden Oberschicht. Die Orientierung an ausgefeilten Körpertechniken machte das Tanzparkett dicht und schützte es vor allem gegen das Vordringen sozialer Außenseiter.¹⁶⁰ Die adelige Gesellschaft präsentierte sich nach außen als Bühne, nicht zuletzt deswegen, weil man professionelle Schauspieler für den Zweck der adeligen Repräsentation rekrutierte. Kennzeichnend ist die Rolle prominenter Vortänzer, die noch Anfang des 19. Jh. vor der tanzenden Gesellschaft häufig solo auftraten. Die Funktion solcher Solisten übernahmen entweder professionelle Tänzer oder Offiziere der Garde, von deren Körperduktus eine hohe Perfektion verlangt wurde. Zu den Solisten zählten beispielsweise die Schauspieler Sosnickij und Saburov, die in den Jahren 1814–1816 die Vierpaar-Masurka „in den Salons der besten Gesellschaft“ eröffneten.¹⁶¹

Während die Semantik eines ‚leeren Reizes‘ die feste Konnotation des Walzers bildete, kamen der Masurka auch andere Aufgaben in der Gesellschaft zu. Den Literatur- und Memoirenschilderungen zufolge stellte die Masurka ein kompliziertes Wechselspiel zwischen konventioneller Erotik und Moral dar.¹⁶² Eine Einladung zur Masurka setzte in der Regel ethische Konsequenzen voraus

¹⁵⁹ Die Schwierigkeiten der Masurka stellen auch Tanzlehrer der zweiten Hälfte des 19. Jh. fest: „Если каждый танец требует упражнений, то тем более требует этого мазурка, которая без свободных движений в выполнении pas (па) будет только пародией на танец, в роде прыганья марионеток“ (Gavlikovskij 1899, 28).

¹⁶⁰ Zur Schwierigkeit der Masurka vgl. Cistjakov: „Этим танцем заканчиваются все балные танцы; он очень труден для исполнения, потому что его надо танцевать непременно красиво, изящно, ловко, жизненно [...] Мазурка до известной степени есть пробный камень ее учителя, со стороны его внимания к своим ученикам в продолжении минувших четырех лет“ (Cistjakov 1893, 113).

¹⁶¹ „[...] в 1814, 1815 и 1816 годах мазурка в четыре пары была в большой моде: ее танцевали везде – на сцене и в салонах лучшего общества. И.И. Сосницкий танцевал ее превосходно, а особливо когда он был в мундире. Па его были простые, без всякого топанья, но фигуру свою он держал благородно и картинно; если приходилось ему у своей дамы пообхватывать ее талию, чтоб с нею вертеться, или с дамой делать фигуры, то это выходило грациозно в высшей степени; он танцую мазурку не делал никакого усилия; все было так легко зефирно, но вместе увлекательно [...] в это время его в Петербурге брали наперехват в самые лучшие дома учить мазурке [...] В Москве актер Московского театра Александр Матвеевич Сабуров также хорошо танцевал мазурку, он много замещивал от Сосницкого [...]“ (Gluškovskij 1868/1940, 195).

¹⁶² Die Moral integriert sich relativ spät in den Code der Liebe (Luhmann 1996, 49–123). Vgl. auch Luhmann 1989.

und konnte weit häufiger als bei anderen ritualisierten Annäherungen der Geschlechter zu einer dauernden Liebesbeziehung oder gar zu einem Heiratsantrag führen. In *Eugen Onegin* ist Lenskij tief verletzt, als Ol'ga die Masurka mit einem anderen tanzt, da er als fester Verehrer gerade auf diesen Tanz einen besonderen Anspruch zu haben glaubt.¹⁶³ Die Masurka schuf einen Liebescode, der Moral und Bindung als unentbehrliche Komponenten enthielt. In einem Brief (1834) lobte Puškin seine Frau dafür, dass sie als „anständiges Kind“ den Ball noch vor der Masurka verlässt.¹⁶⁴ In Turgenevs Roman *Väter und Söhne* (1860-1862) lodert die Leidenschaft eines alten Salonlöwen bei der Masurka auf. Aus einer leicht ironischen Perspektive beschreibt der Erzähler die Rolle der ritualisierten Körperkommunikation (nicht der Sprache) bei der Liebesinszenierung: während des Tanzes habe die Partnerin (Fürstin R.) kaum ein einziges vernünftiges Wort gesprochen, daraufhin habe sich der Partner (Pavel Kirsanov) leidenschaftlich in sie verliebt.¹⁶⁵ In Tolstojs *Anna Karenina* erwartet Kiti, dass Vronskij, als ihr Verehrer, seine endgültige Liebeserklärung bei der Masurka macht. Es scheint ihr, dass „alles sich bei der Masurka entscheiden soll“. Moralische Konventionen eines Masurka-Rituals werden dabei durch signifikante Details hervorgehoben: während Kiti sich an Vronskij schon vergeben zu sein glaubt, bekommen fünf weitere Bewerber von ihr eine Absage.¹⁶⁶

Die Masurka trug sowohl auf den Hofbällen, als auch auf Tanzabenden für Jugendliche (den sogenannten Kinderbällen) Funktionen der Geschlechterinszenierung. Sie galt als Eintrittskarte, die eine korporative Zugehörigkeit aufgrund von erworbenen Tanztechniken kennzeichnete. So zählt die Masurka in Gončarovs Roman *Oblomov* (1857) zu den wichtigsten Initiationsriten, bei denen sich ein Backfisch in eine Frau verwandelt. Kaum hat man als Mädchen zwei Masurkas und ein paar Contredanses getanzt, – und plötzlich schaut man die anderen ganz anders an, man hat aufgehört, laut zu lachen, man isst nicht die ganze Birne auf der Stelle und man erzählt nicht, „wie es im Pensionat so zugeht“.¹⁶⁷ In der

¹⁶³ „В негодовании ревнивом // Поэт конца мазурки ждет“ [...] (Puškin, *Evgenij Onegin*, gl. 5, 44).

¹⁶⁴ „[...] ты пай деля; с бала уезжаешь прежде мазурки, по приходам не таскаешься“ (Puškins Briefe, *Polnoe sobranie*, t. 15, 136).

¹⁶⁵ „Павел Петрович встретил ее на одном бале, протанцевал с ней мазурку, в течение которой она не сказала ни одного путного слова, и влюбился в нее страстно“ (Turgenev, *Otcy i deti*, gl. 7).

¹⁶⁶ „Она ждала с замиранием сердца мазурки. Ей казалось, что в мазурке все должно решиться. То, что он во время кадрили не пригласил ее на мазурку, не тревожило ее. Она была уверена, что она танцует мазурку с ним, как и на прежних балах, и пятерым отказала мазурку, говоря, что танцует“ (Tolstoj, *Anna Karenina*, č. 1, gl. 22). Vgl. auch Lotmans Bemerkung: „Толстой вводит нас в решительную минуту в жизни Кити, влюбленной во Вронского. Она ожидает с его стороны слов признания, которые должны решить ее судьбу, но для важного разговора необходим соответствующий момент в динамике бала. Его можно вести не в любую минуту и не при любом танце“ (Lotman 1994, 96).

¹⁶⁷ „Сousin, который оставил ее недавно девочкой, [...] бежит к ней весело, с намерением, как прежде, потреть ее по плечу, повертеться с ней за руки, поскакать по стульям,

zweiten Hälfte des 19. Jh., als Tanzrituale ihre politische Bedeutung in der Gesellschaft einbüßten, wurde die Masurka zunehmend als Teil einer kollektiven Erinnerung des Adels betrachtet. Analog zu anderen adeligen Praktiken, konnte die Masurka retrospektiv, z.B. durch einen unbefangenen Blick des Kindes, erlebt und geschildert werden, wie es in Lev Tolstoj's autobiographischem Roman *Die Kindheit* (1858) der Fall ist. Der kleine Nicolas stellt fest, dass einer der wichtigsten Masurka-Schritte *Pas de Basque*, der mit einem vorgesetzten rechten Fuß aus der dritten Position beginnen sollte, von allen Tänzern auf dem Kinderball nicht regelrecht ausgeführt wurde.¹⁶⁸ Der normative Verlauf des adeligen Alltags wird in Tolstoj's Schilderung der Kategorie des Imaginären subsumiert, indem das Kind sich an seinen Tanzunterricht erinnert und den Unterschied zwischen diesem und realem Tanzgeschehen begreift. Über eine gesellschaftskritische Perspektive hinaus wurde einer der wichtigsten Akzente in Tolstoj's Darstellung auf die Bildung expressiver Gemeinschaften gesetzt. Eine solche Gemeinschaft konstituierte sich beim Erzähler auf Grund einer kollektiven Erinnerung.

3.7.7. Historisierung der Tanzkommunikation und Projekte nationaler Identität

Zu Beginn des 19. Jh. kennzeichneten zwei gegenläufige Prozesse die Entwicklung der Tanzkommunikation. Einerseits wurde der Anteil von aufwendigen Körperbewegungen, vor allem der Anteil von differenzierten Schrittvariationen stark reduziert, andererseits kam gerade dem körperlichen Aufwand und körperlichen Maß eine neue gesellschaftliche Wertstellung zu. Der Historisierung und Ästhetisierung unterlagen in der Regel diejenigen Elemente der Tanzkommunikation, die sich zuvor dem praktischen Gebrauch entzogen hatten.

по диванам [...] вдруг, взглянув ей пристально в лицо, оробеет, отойдет смущенный и поймет, что он еще – мальчишка, а она – уже женщина! Откуда? Что случилось? Драма? Громкое событие? Новость какая-нибудь, о которой весь город знает? Ничего, ни папан, ни топ опле, ни та tante, ни няня, ни горничная – никто не знает. И некогда было случиться: она протанцевала две мазурки, несколько контрдансов да голова у ней что-то разболелась; не спала ночь [...] А потом опять все прошло, только уже в лице прибавилось что-то новое: иначе смотрит она, перестала смеяться громко, не ест по целой группе зараз, не рассказывает, „как у них в пансионе“ [...] Она тоже кончила курс“ (Гончаров, *Oblomov*, č. 2, gl. 8).

¹⁶⁸ „Молодой человек, у которого я отбил даму, танцевал мазурку в первой паре. Он вскочил с своего места, держа даму за руку, и вместо того, чтобы делать pas de Basques, которым нас учила Мими, просто побежал вперед; добежав до угла, приостановился, раздвинул ноги, стукнул каблуком, повернулся и, припрыгивая, побежал дальше“ (Tolstoj, *Detstvo*, gl. 22). Vgl. in der Tanzanweisung von Maksin: „Па-де-баска. Употребляется в мазурке; начинается с третьей позиции; отведя правую ногу в бок (но не совсем на вторую позицию, т.е. более вперед). После передвинуть совершенно вперед левую, и наконец приставить сзади правую, из чего выйдет па-де-баска“ (Maksin 1839, 13).

Änderungen im gesellschaftlichen Tanzstil wurden schon zu Beginn des 19. Jh. durch Reformen auf der öffentlichen Ballettbühne vorweggenommen. Mit Didelot, einem der Patriarchen des russischen Hofballetts, kamen um 1800 Kreuzsprünge (*entrechats*) und Pirouetten fast vollständig aus der Mode. Gluškovskij, der selbst Didelots Schule hinter sich gebracht hatte, berichtete in seinen Memoiren, der große Tanzmeister habe diejenigen Tänzer, die auf *entrechats* und Pirouetten standen, herablassend als ‚Hüpfer‘ (*skakuny*) bezeichnet.¹⁶⁹ Die Luftsprünge (*tours en l'air*) wurden von Didelot dem Repertoire komischer Darsteller zugeordnet, wobei Hauptdarsteller sich langsame ‚fließende‘ Körperbewegungen aneignen sollten.¹⁷⁰ Dieser Stil, dem Didelot auf englischen Ballettbühnen den letzten Schliff gegeben hatte, vermittelte ans russische Publikum eine neue Vorstellung von der körperlichen Grazie, die sich stärker als zuvor an unauffälligen Affektdarstellungen orientierte. Die Forderung nach Unauffälligkeit kann nicht ohne Vorbehalte mit Begriffen wie beispielsweise ‚natürlich‘ oder ‚echt‘ gleichgesetzt werden. Denn die ‚Natürlichkeit‘ einer Körperbewegung wurde von Didelot, dem Publikumsgeschmack entsprechend, durch einen Code konventioneller Zeichen hergestellt, deren Bedingtheit den Herstellern eher als dem Publikum bewusst war. Der schleichende Schritt (*la glissade*) hat den Kreuzsprung verdrängt, wobei *pas à terre* an die Stelle der *tours en l'air* rückten.

Zahlreiche Zeugnisse verweisen darauf, dass man auch bei öffentlichen Tanzritualen auf Elemente des dreidimensionalen Hofballetts, insbesondere auf Sprünge und Kniebeugen weitgehend verzichtete. Diese wurden im Zeitalter der Romantik als ‚affektierte‘ Gesten abqualifiziert. Aus einer anderen Perspektive schilderten die Zeitgenossen des 18. Jh. den Wandel von Tanztechniken herablassend als Übergang vom Tanzen zum Gehen. Dementsprechend berichtet die 1766 geborene Johanna Schopenhauer von der damaligen Danziger Gesellschaft, in der sie aufgewachsen ist: „Damals wurde die Polonaise mit einem ihr eigentümlichen *pas* wirklich getanzt, nicht bloß gegangen“ (Schopenhauer 1922, 157ff; Braun/ Gugerli 1993, 204). Auch die russische Adelige Jan'kova beschreibt das ausgehende 18. Jh. als die Zeit, in der man richtig tanzen und nicht einfach gehen musste.¹⁷¹ Gluškovskij beklagt sich in den 60-er Jahren, in der französischen Quadrille tanze man nicht mehr, sondern man gehe ruhig hin und her, als wolle man nach dem Genuß von Mineralwasser einen Spaziergang unternehmen.¹⁷²

¹⁶⁹ „Дидло тех танцоров, которые делали много антраша и пируэтов, называл *скакунами*“ (Gluškovskij 1868/1940, 164).

¹⁷⁰ „Дидло сочинял всегда для главного лица танцы плавные, с разными аттитюдами и редко вмешивал в них антраша и быстрые пируэты“ (Gluškovskij, *ibid.*, 164).

¹⁷¹ „[...] тогда точно танцевали, а не ходили [...]“ (Blagovo 1989, 25).

¹⁷² „Так и во французской кадрили иные, не учась никогда танцевать, но заметив только фигуры, ходят в ней преспокойно взад и вперед, как бы гуляя после приема минеральной воды“ (Gluškovskij 1868/ 1940, 195).

Während der Körperaufwand bei der Tanzkommunikation nachließ, wurde die Bedeutung der ausdifferenzierten Tanzsprache in kollektiven Erinnerungsritualen hingegen gesteigert. So erinnert sich der Erzähler in *Eugen Onegin* nostalgisch an die alte Masurka, die noch richtig getanzt wurde. Damals „krachte der Parkettboden unter den Absätzen“ als die Füße der Tänzer noch die richtigen *entrechats* ausführten.¹⁷³ Jetzt sei alles anders geworden. So wie Damen schleichen auch die Männer über die lackierten Bretter.¹⁷⁴ Die alte Tanzmanier konnte, dem Erzähler zufolge, nur auf dem Lande überleben. Allein die russische Peripherie konnte der Tyrannei der Mode widerstehen.¹⁷⁵

In wenigen Versen gelang es Puškin, das Projekt adeliger Identität aufzustellen, in dem er den kollektiven Körperpraktiken seines Standes eine historische Vergangenheit zuerkannte. Der Ausdruck *byvalo* („damals“) setzte die Souveränität kultureller Tradition russischer Oberschichten voraus, die sich analog zu anderen Kulturtraditionen historisch konstituieren sollte. Mit einem Appell zur aufgelockerten körperlichen Selbstdarstellung der Vorfahren realisierte Puškins Generation ihren Traum von politischen Freiheiten des russischen Adels. Diese Freiheiten sollten sich auf die ökonomische Stärke von ungeteilten Landsgütern beruhen. So schreibt Puškin nostalgisch in seinen Notizen über den Untergang der Moskauer Bälle, über verwelkte Kleider der Adelligen, ihre hausbackenen Frisuren, über ihre weiß nachgestrichenen Tanzschuhe, in denen man ja nicht zum erstenmal auf dem Tanzparkett auftaucht.¹⁷⁶

Auf dem Lande habe die alte Masurka ihre ursprüngliche ‚Schönheit‘ (*pervonačal'nye krasy*) angeblich aufrechterhalten. So wurde in *Eugen Onegin* der Bezug des russischen Adels zum Land unterstrichen und medialisiert. Die ‚alte Masurka‘ trat in poetischer Darstellung quasi als Medium des sozialen Konsens auf, sie bezog sich implizit nicht nur auf den Adel, sondern auf alle ans Land gebundenen russischen Schichten. Faktisch projizierte der Adel Elemente seiner Lebenswelt auf die Lebenswelten unterschiedlicher Sozialgruppen. Dies zielte darauf ab, einen symbolischen Raum zu schaffen, in dem der nationale Charakter in seiner körperlichen Verfasstheit historisch verortet sein konnte. Der Begriff ‚Land‘ (*derevnja*) wurde im nationalen Kontext mit einer symbolischen Schutzfunktion beladen. Das Land sollte den destruktiven Einflüssen von außen widerstehen und die einheimische Tradition konservieren. Auf dem Land sollte

¹⁷³ Vgl. Lotman: „Старая французская манера исполнения мазурки требовала от кавалера легкости прыжков“ (Lotman 1980, 87).

¹⁷⁴ „Когда гремел мазурки гром, / В огромной зале всё дрожало, / Паркет трещал под каблуком, / Тряслися, дребезжали рамы; / Теперь не то: и мы, как дамы, / Скользим по лаковым доскам“ (Puškin, *Evgenij Onegin*, gl. 5, 42).

¹⁷⁵ „Но в городах, по деревням / Еще мазурка сохранила / Первоначальные красы: / Припрыжки, каблук, усы / Всё те же: их не изменила / Лихая мода, наш тиран, / Недуг новейших россиян“ (ibid.)

¹⁷⁶ „Московские балы – увы! Посмотрите на эти увядшие наряды, на эти домашние прически [...] на эти подбеленные башмачки, которые не в первой уже являются на паркете – И что за кавалеры? Бедная Москва!“ (Puškin, *Poinoe sobranie*, t. 11, 241).

sich die adelige Tanzkultur in den imaginären Kontext der kollektiven Volkskultur integrieren.

In der zweiten Hälfte des 19. Jh. entstanden weitere Projekte, die darauf abzielten, den kollektiven Körperpraktiken des Adels eine nationale Dimension zuzusprechen. In Tolstoj's Schilderungen wurden Tänze aus der westeuropäischen Tradition öfter in Kombination mit einer ‚russifizierten‘ Darstellungsmanier gezeigt. Dementsprechend wird der Tanz *Danilo Kupor* vom alten Grafen Rostov im Roman *Krieg und Frieden* aufgeführt. „*Danilo Kupor* war eigentlich eine der Figuren der Anglaise“, - bemerkt der Erzähler in Klammern.¹⁷⁷ Die Idee der kollektiven Vergangenheit kommt bei Tolstoj durch Hinweise auf das Alter des Grafen und das zentrale Motiv der Erinnerung zum Vorschein: *Danilo Kupor* sei der Tanz gewesen, den der Graf ‚noch in seiner Jugend‘ getanzt hatte. Die Knechte des Grafen können sich ebenfalls mit der Anglaise identifizieren, die sie an den Volkstanz *Trepak* erinnert. Die Harmonie der Tanzszene wird daher durch die strahlenden Gesichter des Hausgesindes (*dvorovyje*) verstärkt.¹⁷⁸ So wie bei Puškin, wird auch bei Tolstoj den maßgebenden Elementen der korporativen Tanzausbildung Rechnung getragen. Graf Rostov wird als guter Tänzer bezeichnet: als Beweis dafür dienen die Geschicktheit seiner Drehungen (*lovkich vyvertok*) und die leichten Sprünge, die seine elastischen Füße ausführen.¹⁷⁹ Die Leichtigkeit des Sprungs, die alle Zuschauer bezaubert und eine gründliche Ballettschulung erkennen lässt, charakterisiert die gesellschaftliche Selbstdarstellungsmanier prominenter Vortänzer. In der Masurka fliegt Denisov so, dass man ihn nicht hört, er prallt wie ein Gummiball vom Boden ab.¹⁸⁰

Die zitierten Beispiele zeugen von einem hohen Wert, welcher den älteren Balletttechniken in literarischen Schilderungen des 19. Jh. beigemessen wurde. Die entsprechenden reflexiven Zeugnisse stammten dabei zumeist von solchen Schriftstellern, die selbst zum Adel gehörten und ihre korporativ angelegte Erziehung mit dem eigenen Stand teilten. Es war insbesondere bei Puškin, Turge-

¹⁷⁷ „[...] Данило Купор была собственно одна из фигур англеза“. (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 1, č. 1, gl. 20). Vgl. Böhme: „Die Anglaise, welche in Frankreich und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts ein beliebiger Gesellschaftstanz war, ist eine Abart des englischen Volkstanzes von mäßig lebhaftem Charakter [...] Zur Anglaise lässt sich jeder Hopswalzer (Ecosaise, Schottisch) gebrauchen“ (Böhme 1886/1977, Bd. 1, 225).

¹⁷⁸ „Как только слышались веселые, вызывающие звуки Данилы Купора, похожие на развеселого трепачка, все двери залы вдруг заставились с одной стороны мужскими, с другой – женскими улыбающимися лицами дворовых [...]“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 1, č. 1, gl. 20).

¹⁷⁹ „[...] граф, всё более и более расходясь, пленял зрителей неожиданностью ловких выверток и легких прыжков своих мягких ног [...]“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 1, č. 1, gl. 20).

¹⁸⁰ „Выждав такт, он с боку, победоносно и шутиливо, взглянул на свою даму, неожиданно пристукнул одной ногой и, как мячик, упруго отскочил от пола и полетел вдоль по кругу, увлекая за собой свою даму. [...] Он не слышно летел половину залы на одной ноге“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 2, č. 1, gl. 12).

nev und Tolstoj der Fall, die sich konsequenter als andere der Strategie des literarischen ‚Weiterschreibens‘ bedienten.¹⁸¹ Bei der Arbeit an Ballschilderungen konnten adelige Schriftsteller sich sowohl auf die eigene Tanzerfahrung, als auch auf Anweisungen professioneller Tanzmeister berufen.

3.7.8. Resümee

Die Aufnahme des Tanzes in kollektive Erinnerungsrituale kann als Beweis für den weitgehenden Bedeutungsverlust der öffentlichen Ballkultur in Russland angesehen werden. Nicht nur Schriftsteller, sondern auch die Autoren prominenter Tanzanweisungen stellen den Untergang der Tanzkultur fest, die immer weniger zur Realisierung kommunikativer Bedürfnisse in der Gesellschaft beitrug.¹⁸² Die Historisierung von aufwendigen Körperinszenierungen soll darauf hinweisen, dass die entsprechende Form der sozialen Kommunikation im 19. Jh. nach und nach an ihrer Relevanz einbüßte. Kollektive körperliche Praktiken wurden im Kontext der aufsteigenden russischen Salonkultur durch diskursive Praktiken verdrängt. Der kleine Saal (Salon), in dem man hauptsächlich sprach und selten tanzte, sollte den Tanzsaal ablösen. Mithin konkurrierten in den 20-er Jahren des 19. Jh. Gespräche beim Stehen, in den 40er – 60er Jahren Gespräche beim Sitzen mit der kollektiven Bewegungsordnung eines Tanzabends, zu der nicht alle Gesprächsthemen passten. So bat Puškin sogar Gesprächsthemen notieren, die dem Tenor eines Masurka-Geplauders widersprachen.¹⁸³ Inmitten der tanzenden Gesellschaft erschien immer öfter eine neue Figur des reflektierenden Beobachters, der zumeist an der Wand zu stehen und sich an die Säule zu lehnen pflegte. Es ist daher naheliegend, dass Literaten in der Regel als Träger einer salonfähigen Körperhaltung auftraten. In einer Memoirennotiz wird beispielsweise das Verhalten russischer Dichter im Tanzraum im Zusammenhang mit den entsprechenden ‚nachlässigen‘ Stehposen thematisiert:

¹⁸¹ Vgl. Lachmann versteht unter dem Weiterschreiben vor allem die Partizipation, „das im Schreiben sich vollziehende dialogische Teilhaben an den Texten der Kultur“ (Lachmann 1990, 38).

¹⁸² Vgl. das Vorwort zu Stukolkins Tanzanweisung: „Заметный упадок общественных танцев, этого эстетического, благородного и полезного в гигиеническом отношении препровождения времени между молодыми людьми навел меня на мысль предпринять издание „Общедоступного толкового руководства к изучению балльных танцев, с скромною целью поднять это искусство и тем восстановить в молодежи охоту и желание к занятию более приятным и полезным развлечением, чем карты, бильярдъ и т.п. Далеко ушло от нас то время, когда танцы и преподавание их были общепринятою потребностью [...] что так картинно описывает гр. Л.Н.Толстой в своем романе „Война и мир“, рисуя, как тогдашнее высшее общество проводило время у танцмейстера Иогеля“ (Stukolkin 1885, 2).

¹⁸³ „[...] Пушкин сказал мне: „Это я запишу, так как довольно оригинально говорить о Феофане [Прокоповиче – Д.З] на бале. Занесите и вы это в свои заметки“ (Smirnova-Rosset 1825-45/1999, 274).

Am anderen Ende des Saals begann Baratynskij mit jemandem zu reden. Puškin ist an der weißen Säule stehen geblieben, auf der die Büste des Zaren war. Er hat sich an diese gelehnt¹⁸⁴.

Aus der Salonkommunikation verdrängt, sicherte sich der adelige Tanz jedoch eine hohe Position in kollektiven Erinnerungsritualen von russischen diskursführenden Schichten. Im Hinblick auf den Charakter der russischen Öffentlichkeit, deren wesentlichen Anteil bis zur Revolution von 1917 der Adel bildete, kam der Ball- und Ballettradition eine herausragende Rolle bei der Bildung nationaler Kulturgemeinschaft zu. Darauf verweisen zahlreiche Schilderungen der russischen Literatur, in welchen Besonderheiten des nationalen Verhaltens sich im symbolischen Ballraum entfalten. Es nimmt von daher nicht wunder, dass das russische Ballett (*ballet russe*) nach 1917 in Westeuropa wiederentdeckt werden konnte. Eigentlich war die Ballettkunst, die von russischen Emigranten nach Frankreich gebracht wurde, die Splitter der gesamteuropäischen Hofkultur, die sich auch in Westeuropa vor dem Untergang des Ancien Régime hauptsächlich an kollektiven körperlichen Praktiken des Adels orientierte.

L i t e r a t u r

- Alvensleten, B. von . 1898. *Die Tanzkunst. Eine leichtfassliche Darstellung der beliebten Gesellschaftstänze der Neuzeit mit einer Anstandslehre über das richtige Benehmen beim Tanze*, Leipzig.
- Bachtin, M. 1965/1987. *Rabelais und seine Welt*. Übers. G. Leupold. Hrsg. Lachmann, Frankfurt am Main, 1987. (orig.: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва, 1965).
- Berch, C. 1735. „Rese-Anteckningar om Russland af C.R. Berch“, *Bespjatyč* 1997, 11-302.
- Bergholz, F. 1721-1725. „Tagebuch, welches er in Russland von 1721 bis 1725 als holsteinischer Kammerjunker gefuehret hat“, Buesching, A., *Magazin für die neue Historie und Geographie*, Teil 19 (1721), Halle, 1785, 3-202; Teil 21 (1723), Halle, 1787, 180-360.
- Bie, O. 1906. *Der Tanz*, Berlin, Bei Bard, Marquardt & Co.
- Böhme, Fr. 1967. *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Teil 1, Wiesbaden.
- Boehn, M. von. 1925, *Der Tanz*, Berlin.
- Braun, R./ Gugerli, D. 1993. *Macht des Tanzes - Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, München.
- Caroso, F. 1581. *Il Ballerino*, Venetia.
- Caroso, F. 1605. *Nobilita di Dame*, Venetia.
- Coxe, W. 1802/1970. *Travels in Poland, Russia, Sweden and Denmark; illustrated with charts and engravings*, London, Reprint: New York, 3 Volumes, 1970.

¹⁸⁴ Vgl. Tat'jana Passek: „В конце залы Баратынский с кем-то заговорил. Пушкин стал подле белой колонны, на которой был бюст государя и облокотился на него“ (Passek 1830/1840, 315).

- Compan, Ch. 1787. *Dictionnaire de danse*, Paris, Siehe auch *Komnan*.
- Corberon. 1775. *Journal intime du chevalier de Corberon, charge d'affaires de France en Russie*, par L.N. Labande, Paris 1901, *Русский Аpxив*, 1911, 30-47.
- Duc de Saint-Simon. 1699-1702. *Mémoires*, Paris 1977.
- Durkheim, E. 1930/1988. *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*, Frankfurt am Main (orig. *De la division du travail social*, Paris 1930).
- Dyaryusz drogi z Wilna do Peterburga J.W.JMCI Pana Sapięhi, starosty Bobruyskiego, a teraz felt- marszałka woysk rossyiskich y kontynuacyi, rezydencyi w Peterburgu. S.I. um 1709 (Exemplar der St-Petersburger Pубличная Библиотека. Signatur 13.8.1.94.).
- Eichberg, H. 1978. *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18/19. Jahrhunderts*, Stuttgart.
- Elias, N. 1939/1992. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bd.1 (=Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes), 2-e Auflage, München, 1969, Frankfurt am Main, 1992 (=Suhrkamp 158).
- Elias, N. 1939/1994. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd. 2 (=Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation), Frankfurt am Main, 1994 (=Suhrkamp 159).
- Eynard, J. 1814. *Der Tanzende Kongress. Tagebuch Jean Gabriel Eynards*. [orig. *Au congrès de Vienne. Journal*, Paris 1914], Übersetzt von K. Soll, Berlin, 1923.
- Feuillet, R. 1700. *Choregraphie ou l'art de d'écrire la Dance, par caracteres, figures, et signes demonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances [...]* Par M. Feuillet, Maître de Dance, A Paris, Facsimile, New York 1968.
- Gaulhofer, K. 1930/ 1969. *Die Fußhaltung. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der menschlichen Bewegung* (=Buchreihe der wissenschaftlichen Gesellschaft für körperliche Erziehung. Bd. 1), Kassel 1930, Nachdruck 1969.
- Giesen, B. 1999. *Kollektive Identität. Die Intellektuellen und die Nation*, Frankfurt am Main.
- Goethe, J. 1787/1987. „Leiden des jungen Werther“, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Bd. 2. 2, München.
- Goffman, E. 1986. *Interaktionsrituale. Über das Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt am Main.
- Griep, W. 1991. *Peter der Grosse in Westeuropa: die Große Gesandtschaft 1697-1698*, Bremen.
- Hogarth, W. 1753. *Analysis of Beauty*, London.
- International Encyclopedia of Dance*. 1998, Cohen, New York/ Oxford.
- Kantorowicz, E. 1957/1966. *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Theology*, Princeton 1966, Deutsch.: *Die zwei Körper des Königs*. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München 1990.
- Katharina II. 1772/1920. *Katharina die Zweite in ihren Memoiren*, Aus d. Franz. u. Russ. übers. und hrsg. Erich Böhme, Leipzig, 1920. Siehe auch Екатерина II.

- Keyser, G. (Hrsg.). 1788. *Bemerkungen über Russland in Rücksicht auf Wissenschaft, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhältnisse. In Briefen, - Tagebuchsauszügen und einem kurzen Abriss der russischen Kirche nach ihrer Geschichte, Glaubenslehren und Kirchenbräuchen*, Teil 1, Erfurt, Bei Georg Adam Keyser.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main.
- LeMoal, Ph. 1999. *Larousse, Dictionnaire de la Danse*, Larousse-Bordas.
- Lewald, A. 1847. *Buch der Gesellschaft*, Stuttgart.
- Linke, A. 1996. *Sprachkultur und Bürgertum. Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Weimar.
- Louis XIV. 1662/ 1978. *Mémoires pour servir à l'instruction du Dauphin*, Paris
- Luhmann, N. 1989. „Ethik als Reflexionstheorie der Moral“, Luhmann, N. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Band 3, Frankfurt am Main.
- Luhmann, N. 1996. *Liebe als Passion. Zur Kodierung von Intimität*, Frankfurt am Main.
- Olearius, A. 1656. *Vermehrte Neue Beschreibung der Muscowitischen und Persischen Reise*, Schleswig (= Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 21. Hrsg. von E. Trunz, Tübingen 1971).
- Rameau, P. 1725. *Le Maître A Danser. Qui enseigne la maniere de faire nous les differens pas de Danse dans toute la regularité de l' Art, & de conduire les Bras à chaque pas [...] Par le Sieur Rameau, Maître à danser des Pages de Sa Majesté Catholique la Reine d'Espagne*, Paris, Reprinted in USA, New York 1967. (=Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, Second Series - Music Literature, Bd. 45).
- Salmen, W. 1997. *Der Tanzmeister. Geschichte und Profile eines Berufs vom 14. bis zum 19. Jh.*, Hildesheim/ Zürich/ New York.
- Schopenhauer, J. 1922. *Jugendleben und Wanderbilder*, Danzig 1922.
- Sieder, R. 1991. *Sozialgeschichte der Familie*, Aufl. 3, Frankfurt am Main.
- Stählin, J. 1769/1982. *Zur Geschichte des Theaters in Russland. Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Russland. Nachrichten von der Musik in Russland*, Nachdruck New York/ London 1982.
- Sumarokov, siehe Сумароков
- Tabourot, J. (=Thoinot Arbeau). 1589. *Orchésographie. Et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes pevent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercices dances. Par Thoinot Arbeau demeurant a Lengres*, Nachdruck, Ed. par D. Gueniot, 1988.
- Taubert, G. 1717. *Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der Französischen Tantz-Kunst, bestehend in drey Büchern [...]*, Leipzig.
- Thoinot, siehe Tabourot.
- Tikkanen, J. 1912. *Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive* (=Acta Societatis Scientiarum Fennicae, T. 42, N 1, 1- 197), Helsingfors.
- Völker-Raser, A. 2000. *Frühe Neuzeit*, München.
- Voß, R. 1977. *Der Tanz und seine Geschichte. Eine kulturhistorisch-choreographische Studie*, Erfurt (=Documenta choreologica, Hrsg. v. K. Petermann, Bd. 25, München).

- Waganowa, A. 1977. *Die Grundlagen des klassischen Tanzes*, Wilhelmshaven (Orig. siehe Ваганова 1948).
- Weber, F. 1738/1740. *Das Veränderte Russland* [...] Bd. 1-3, Nachdruck, Frankfurt am Main 1992.
- ZurLippe, R. 1974/1981. *Naturbeherrschung am Menschen*, Bd. 1-2, Frankfurt am Main.
- Андреева-Бальмонт, Е. 1997, *Воспоминания*, Москва.
- Анна Иоановна. 1739. *Русский Архив*, 1904, 523-526.
- Бахрушин, Ю. 1977. *История русского балета*, Москва.
- Беспярых, Ю. 1991. *Петербург Петра I в иностранных описаниях*, Ленинград.
- Беспярых, Ю. 1997, *Петербург Анны Иоановны*, Санкт-Петербург.
- Благово, Д. 1989. *Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений. Записанные и собранные ее внуком Д. Благово*, Изд. Т. Орнатская, Ленинград.
- Болотов, А. 1931. *Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков*, Т. 1: 1738-1759; Т. 2: 1760-1771; Т. 3: 1771-1795, Москва /Ленинград.
- Болотов, А. 1752. „Записки Андрея Тимофеевича Болотова“, *Русская Старина*, Т. 1, Приложение, Части 1 – 7, Санкт-Петербург 1870, 206-208.
- Ваганова, А. 1948. *Основы классического танца, Искусство*, Москва
- Вигель, Ф. 1928/1974. *Записки*, Москва 1974. Reprint. Columbia University, 1974.
- Гавликовский, Н.Л.: 1899, *Руководство для изучения танцев составил артист императорских с-петербургских театров Н.Л.Гавликовский. Общеизвестное пособие к изучению всех бальных танцев с указателем фигур для котиллона и мазурки*, С-Петербург. Типография В.А.Вацлика.
- Глушковский, А. 1868/1940. *Воспоминания балетмейстера*, Вступительная статья Слонимского, Ленинград/ Москва.
- Демков, М. 1910. *История русской педагогики*, Ч. 2, Москва.
- Державин, Г. 1871. *Сочинения*, Т. 6: Переписка (1794-1816) и „Записки“, Санкт-Петербург.

Державин, Г. 1880. *Сочинения*. Т. 8: Биография поэта, Санкт-Петербург.

„Донесение о дамах не явившихся на придворный бал“ 1748, *Русская Старина*, 1892 (ноябрь), 433-434.

Екатерина II, 1772. *Сочинения Императрицы Екатерины II*, под ред. А. Введенского, Санкт-Петербург, 1893.

Компан, Ш. 1790, *Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам*, [Перевод с французского], Москва, См. также: Сопран

Кусков, И. 1794. *Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обоюдо пола, со многими гравированными фигурами и частию музыки. Выбраны из славнейших о сем искусстве писателей и собственными примечаниями дополнены Императорского Шляхетного Сухопутного Кадетского корпуса и Императорской Академии Художеств учителем И.К.*, Санкт-Петербург.

Лотман, Ю. 1980. *Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя*, Ленинград.

Лотман, Ю. 1994. *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*, Санкт-Петербург.

Максин, А.: 1839, *Изучение бальных танцев*. Сочинение А. Максина, С рисунками и нотами для фортепиано, Москва.

Пассек, Т. 1830/1840. „Из ранних лет жизни дальней. Воспоминания Татьяны Пассек“, *Русская Старина*, Т. 68, Санкт-Петербург, 1890, 314-316.

Петровский, Л. 1825. *Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской гимназии Людовиком Петровским*, Харьков.

ПСЗ, *Полное собрание законов Российской Империи*, Санкт-Петербург, 1830.

Порошин, С. 1881. *Записки, служащие к истории Его Императорского Высочества благоверного государя цесаревича и Великого князя Павла Петровича*, Санкт-Петербург.

Придворные журналы 1743-1748, Издание Общего Архива Министерства Императорского Двора, Санктпетербург, 1913.

- Смирнова-Россет, А. 1825-1845. *Записки А.О. Смирновой, урожденной Россет с 1825 по 1845*, Москва 1999.
- Станиславский, К. 1988. *Моя жизнь в искусстве*, Собрание сочинений в 9-ти томах, Т.1, Москва.
- Стуколкин, Л.: 1885, *Опытный распорядитель и преподаватель бальных танцев. Общедоступное руководство к изучению всех общественных танцев и руководство для распорядителей на балах и семейных вечерах с указателем фигур для кадрили, котильона и мазурки*. Составил артист императорских театров Л. Стуколкин. Преподаватель в мужских и женских казенно-учебных заведениях. С-Петербург.
- Тредиаковский, В. 1740/1849, *Сочинения*, Петербург.
- Тургенев, Н. 1819/1936. *Письма к брату С.И. Тургеневу*, Москва/Ленинград.
- Устав 1764. *Устав воспитания двух сот благородных девиц, учрежденного Ея Величеством государынею Императрицею Екатериною Второю, самодержицею всероссийскою, Материю Отечества , и протчая, и протчая*, Санкт-Петербург, 1764.
- Устав 1766. *Устав императорского шляхетного кадетского Корпуса*, Санкт-Петербург 1766.
- Фаминцын, А. 1889. *Скоморохи на Руси*, Санкт-Петербург.
- Целларнус: 1848, *Руководство по изучению новейших бальных танцев*, С-Петербург.
- Цорн, А.Я. [Zorn]: 1890, *Грамматика танцевального искусства и хореографии с хореографическим атласом и отдельным сборником нот*. Составил и издал состоящий с 1840 года преподавателем танцев при Одесской Ришельевской гимназии. Член Берлинской Академии танцевального искусства Альберт Яковлевич Цорн. Типография Шульца. 1890.
- Чистяков, А. 1893. *Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях с 20-ю рисунками в тексте*, Составил артист Императорских театров А. Д. Чистяков, Санкт-Петербург.
- Шубинский, С. ок. 1870/1995. *Исторические очерки и рассказы*, Москва 1995.

Mirjam Goller

**MANDEL'STAMS MUSIKALISCHER MEGATEXT,
„VOZ'MI NA RADOST'...“ ALS INTERMEDIALES TEXTEREIGNIS**

Возьми на радость из моих ладоней
Немного солнца и немного мёда,
Как нам велели пчёлы Персефоны.

Не отвязать неприкреплённой лодки,
Не услышать в меха обутой тени,
Не превозмочь дремучей жизни страха.

Нам остаются только поцелуи,
Мохнатые, как маленькие пчёлы,
Что умирают вылетев из улья.

Они шуршат в прозрачных дебрях ночи,
Их родина – дремучий лес Тайгета,
Их пища – время, медуница, мята.

Возьми ж на радость дикий мой подарок,
Невзрачное сухое ожерелье
Из мёртвых пчёл, мёд превративших в солнце.

(Ноябрь 1920)¹

M u s i k ist ein Terminus, der in Mandel'stams Werk häufig begegnet, variantenreich und nicht eindeutig. Dies trifft sowohl für die poetologischen Essays zu als auch für lyrische Texte.

Sein Musikbegriff ist vielfältig. Eine deutliche Abwehr einer Überhöhung von Musik, Endpunkt einer Karriere der Musik im 19. Jh. zur Kunst an sich, wie dies der symbolistischen Sehnsucht nach Identität und Auflösung sprachlichen

¹ Nimm zur Freude aus meinen Händen / ein wenig Sonne und ein wenig Honig/ wie uns die Bienen der Persephone befehlen. //
Nicht zu lösen das unverfäute Boot / nicht zu hören die in Pelz beschuhten Schatten / nicht zu durchdringen ist des wilden Lebens Angst. //
Uns bleiben nur Küsse / pelzig wie kleine Bienen / die sterben, wenn sie den Bienenstock verlassen haben. //
Sie summen in den durchsichtigen Dickichten der Nacht/ ihre Heimat ist der wilde Wald des Tajgetos / ihre Nahrung Zeit, Honigblume, Minze. //
So nimm zur Freude mein wildes Geschenk / eine unscheinbare, trockene Kette von toten Bienen. / die Honig zu Sonne verwandelt haben.

Ungenügens entspricht, findet sich ebenso wie mannigfaltiges musikalisches Vokabular als Beschreibungsterminologie poetischer Kompetenz.

Musik findet sich als Konzept der Abgrenzung zum fast musikhysterischen Symbolismus – so im Manifest „Utro akmeizma“ („Der Morgen des Akmeismus“, 1912/1913/1914), wenn es heißt „Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов“ (Für die Akmeisten ist der bewußte Sinn des Wortes, der Logos, eine genauso herrliche Form wie die Musik für die Symbolisten. „Utro Akmeizma“, 178/ „Der Morgen des Akmeismus“, 18).

Sie dient – ebenfalls in „Utro akmeizma“ – durch die Identifikation akmeistischer Poetik mit der Kunst Johann Sebastian Bachs – als Beispiel für Meisterschaft der Formvollendung und scheint als vielfältiges und divergierendes musikalisches Vokabular im viel später entstandenen „Razgovor o Dante“ („Gespräch über Dante“, 1933) auf.

In „Skrjabin i christianstvo“ („Skrjabin und das Christentum“, 1915/1917)² wird sie als Beispiel einer dionysisch³ gefährlichen Raserei des (Wort-)Vergessens vorgestellt: „Долго, долго мы играли музыкой, не подозревая опасности, которая в ней таится, –“ („...Lange, lange haben wir mit der Musik gespielt, ohne die Gefahr zu ahnen, die sich in ihr verbirgt, ...“) („Skrjabin i christianstvo, 204/ „Skrjabin und das Christentum“, 66f)

Dies sind nur einige Texte, in denen Musik prominent genannt wird.

Das hier vorgestellte Gedicht „Voz'mi na радость...“ ist keines von jenen, das in Studien über Mandel'stams Musikpoetik als beispielhaft angeführt wird. Zitiert werden, außer einer durch die Memoiren von Nadežda Mandel'stam biographisch wohl nachweisbaren Leidenschaft Mandel'stams für Musik und Noten, lyrische Texte wie „Silentium“ („Silentium“, 1910/1935), „Lastočka/Ja slovo pozabyl“ („Die Schwalbe/Das Wort hab ich vergessen“, 1920), „Sestry – tjažest' i nežnost“ („Schwestern – Schwere und Zartheit“, 1920), „Koncert na vokzale“ („Konzert auf dem Bahnhof“, 1921), Gedichte, in denen Musik konkret thematisiert wird oder in denen sich Musikalisierungen von sprachlichen Einheiten finden lassen (vgl. Pšybylskij 1991).

Im folgenden geht es einmal um ein Gedicht Mandel'stams, „Voz'mi na радость...“, in dem Musik nicht explizit erwähnt ist, und um seinen spezifischen musikalischen Referenztext, die Klaviersonate Nr. 10 op. 70, die „Insektensonate“, von Aleksandr Skrjabin, gleichsam als ein Manifest für Mandel'stams sprachlicher Reflexion immanentes „Projekt Musik“. Dabei wird die intertextuelle Komponente, die die Texte von Mandel'stam aufweisen, jedoch

² Dieser Vortrag, den Mandel'stam anlässlich Skrjabins Tod 1915 gehalten hat, ist in seiner schriftlichen Fixierung nur als Fragment erhalten und ist auch, wie in der deutschen Übersetzung, unter dem Titel „Puškin i Skrjabin“ („Puškin und Skrjabin“) zu finden.

³ Vgl. zum Konzept des Dionysischen in der russischen Moderne: Hansen-Löve 1991 – Vgl. zur typologischen Zuordnung der Insektenymbolik Hansen-Löve 1999 – ders. 1993.

erweitert um den medialen Aspekt, der ein anderes Medium, Musik, semantisch wirksam werden läßt.

Die angesprochene sprachliche Reflexion ist nicht nur Thema der gesamten, in Essays fixierten poetologischen Überlegungen Mandel'stams, sondern auch eines Komplexes von Metapoemen, zu denen u.a. auch „Voz'mi na radost'...“ gehört.⁴ Hier scheint eine poetologische Fährte angelegt, die bis zum „Razgovor o Dante“ weist und einen neuen Blick auf Mandel'stams (visuelle) Metaphorik und Poetik eröffnet.

Es soll, am Beispiel einer Relektüre von „Voz'mi na radost'...“, die die existenten intertextuell orientierten Interpretationen dieses Gedichts um eine Dimension erweitert – die musikalische bzw. musikpoetologische –, gezeigt werden, daß Poetik und Sprachbegriff Mandel'stams enger als bislang angenommen mit Musik bzw. dem, was er als Musik begreift, verbunden sind.⁵

Der Begriff M e g a t e x t

Für diese mehrfache Anbindung an ein anderes Medium schlage ich den Begriff *M e g a t e x t* vor. *M e g a t e x t* meint hier, auf Begrifflichkeit und Konzepten der Intertextualität basierend, wie von Renate Lachmann für den Akmeismus prominent diskutiert (vgl. Lachmann 1990, 303-393), Referentialität im Sinne einer Anbindung an ein anderes Kunstwerk und Relationalität im Sinne einer Abhängigkeit der Textgenese und Textexistenz von Musik, die nicht (nur) retrospektiv dialogisch erscheint, sondern stets (auch) synchron.

Renate Lachmann formuliert diesen temporalen Aspekt für das akmeistische Kulturkonzept und die daraus entstehende Poetologie als eine „retrospektive Kulturosophie, die einen ausgeprägt prospektiven Charakter trägt. Entscheidend in der akmeistischen Konzeption ist die Abwesenheit eines Schwellenbewußtseins; denn Akkumulation und Sammelpunkt sind als fließende zu denken, als ‚durée‘ im Bergsonschen Verständnis“.⁶

Dabei beschreibt *M e g a t e x t* eine Anbindung an einen Prätext (also einen genetischen Aspekt), der im Falle Mandel'stams musikalisch ist, und auch eine

⁴ Zum Kreis dieser Texte werden auch „Lastočka“, „Ja slovo pozabyl“, „Kogda psicheja žizn' spускаetsja k tenam“, „Ešče daleko asfodelej“, „Ja v chorovod tenej, toptaščich nežnyj lug“ gezählt, die sämtlich um 1920 entstanden und in Mandel'stams zweitem Lyrikband *Tristia* publiziert sind.

⁵ Es gibt immer wieder Hinweise auf die immense Bedeutung, die Musik in der Poetik Mandel'stams hat, kaum Interpretationen, die dieses andere Medium in konkrete Interpretationen aufnimmt.

⁶ Die Zusammenschließung von Raum und Zeit wird im Denken des Zeitlichen bei Bergson mit dem Alternativbegriff der „Dauer“ bestimmt und mit musikalischen Metaphoriken und Vergleichen belegt.

Vgl. Henri Bergson, „Von der Mannigfaltigkeit der Bewußtseinszustände. Die Vorstufung der Dauer,“ H.B. *Zeit und Freiheit*. Hamburg ²1999, 60-105. Vgl. hierzu Lachmann 1990, 355.

Gleichzeitigkeit und unbedingte Gleichwertigkeit von Wort und Musik im Vollzug des Textes (also einen performativen Aspekt).

Meg a t e x t geht über das (für die Entwicklung des Begriffs Megatext selbst eminent wichtige) Konzept des S u b t e x t e s hinaus, den Lachmann in der literaturtheoretischen Entsprechung der akmeistischen Poetik, dem sowjetischen Strukturalismus, als zentral für die Beschreibung akmeistischer Verfahren setzt.

[...] das literaturwissenschaftliche Konzept des Subtextes, das eine grundlegende akmeistische poetische Strategie beschreibbar macht, korrespondiert auch dem kulturellen Konzept, das diese innerhalb der akmeistischen ‚Ideologie‘ bezeichnet. Im nachhinein geraten also die summierend-synchronisierende Kulturosophie des Akmeismus und die Wissenschaft von Text und Subtext in ein komplementäres Verhältnis, das wiederum als Interpretationsfolie für die Darstellung des akmeistischen Kulturparadigmas unter der oben genannten Perspektive genutzt werden kann. (Lachmann 1990, 357f)

Eine Positionierung des zweiten Mediums Musik als Subtext eines manifesten sprachlichen Textes regelt die funktionelle Harmonie zwischen Latentem und Manifestem in einer räumlichen Beschreibungspraxis, die das Moment der Fluidisierung, das von Lachmann auch durchaus angesprochen wird („denn Akkumulation und Sammelpunkt sind als fließende zu denken“, Lachmann 1990, 355) deskriptiv ausläßt. Musikalischer Megatext als eine Zusammenkunft aus Musik als gleichberechtigte Zeitkunst (wenn auch der Begriff der „Zeit“ in Perspektive auf Mandel’štams Bergsonlektüre nicht angebracht ist, sondern durch „Dauer“ ersetzt werden muß) und Wortkunst bringt das Moment aus im manifesten Text kumulierender Erinnerung (Synchronizität) und Werden (Fluidität) zusammen.

Die Ereignishaftigkeit, die diesem Moment eignet, verweist wiederum auf den eher zeitlichen als räumlichen Aspekt. Im Augenblick der Kumulation, in dem sich eine Bündelung (kultureller Erinnerungen) sowohl auf engstem Raum (dem manifesten Text) zusammenfindet als auch öffnet, f i n d e t Erinnerung/Poesie/Klassik statt (im Jetzt aufscheinende Retrospektive), g i b t jedoch auch Statt (prospektive Erinnerung).⁷

Das von Renate Lachmann an Mandel’štams Essays vorgeführte Konzept des akmeistischen Dialogs mit fremden Kulturpartnern bezieht sich auf ein Textkonzept der S c h r i f t bzw. der L i t e r a t u r :

⁷ Diese Doppelung von Stattgeben und Stattfinden hat Derrida in seinem Text *Chôra* mit der französischen Version „il y a“ und der deutschen Version „es gibt“ für das aus dem Platonischen *Timaios* übernommene triton genos beschrieben. Derrida 1990, 22.

Weil die vergangene Kultur wieder-geschrieben werden muß, wird das Schreiben als zentrale kulturelle Handlung in der akmeistischen Poetik vergegenwärtigt. Insofern sich der akmeistische Text dem Text der Kultur einschreibt, setzt er das kulturelle Palimpsest fort. Das palimpsestische Schreiben – ein Schreiben, das nicht etwas fixieren, sondern im Setzen der Schriftspur diese schon wieder löschen will – vollzieht sich als Erinnerungshandlung, die die vergangenen fremden Texte zurückruft. Der schreibend-erinnernde Kontakt mit der Kultur, der in der „Sehnsucht nach Weltkultur“ (toska po mirovoj kul'ture, Mandel'stam) gründet, wird als „Dialog“ erfahren, als Dialog mit den fremden Texten, die im neuen Text ihre ‚Stimme‘ erheben, als Dialog mit den fremden Kulturpartnern: Puschkin, Dante, Homer. (Lachmann 1990, 358)

Über dieses intertextuelle orientierte Verständnis einer Poetologie hinausgehend, bestimmt *Megatext* auch eine intermediale Verbindung, die innerhalb des kulturellen Textes der akmeistischen Poetologie einen Moment einer idealen medialen Zusammenkunft und Synchronisierung und gleichzeitig auch Fluidisierung aufnimmt.⁸ Die Erweiterung eines intertextuellen Konzepts durch die Explizierung eines anderen Mediums wird produktiv und wirksam mit der Implikation der tradierten Semantik – oder der spezifischen Semantisierung durch einen Autor – des je anderen Mediums, im Falle eines musikalischen Megatextes, wenn musikspezifische Charakteristika (das Modell der Musik als Zeitkunst z.B.) als basale Eigenschaften eines Textes konzipiert werden. Dabei lassen musikpoetologische Überlegungen ein differenziertes Analysespektrum inter- und heteromedialen Zusammenspiels zu.⁹

Über eine allgemeiner konzipierte Poetologie der Intertextualität und Intermedialität hinausgehend, beschreibt *Megatext* schließlich auch einen personellen, in diesem Falle an die spezifische Autorschaft Mandel'stams gekoppelten Aspekt, der den Anspruch dieser Intermedialität auf die Position

⁸ Daß der Textbegriff der Intertextualität ein offener ist, bleibt unbestritten. Hier sei aber die intermediale Perspektive betont.

⁹ Die Literaturlage zur Musikpoetik ist nahezu unüberschaubar geworden. Exemplarisch seien hier einige neuere Studien angeführt: Jean-Pierre Barricelli *Melopoiesis: approaches to the study of literature and music*, New York 1988. – Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Ann Arbor 1987 [1948]. – Hans Ester, *Fließende Übergänge: Historische und theoretische Studien zu Musik und Literatur*, Amsterdam 1997. – Albert Gier, *Musik und Literatur: komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt/M 1995. – Reinhard Kannonier, *Verflechtungen: Texte zu Literatur und Musik*, Linz 1994. – Hans Joachim Kreuzer, *Obertöne: Literatur und Musik: neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*, Würzburg 1994. – Steven Paul Scher, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin 1984. – Zum spezifisch russischen Kontext vgl. Boris Kac, *Muzykal'nye ključ i k russkoj poezii: issledovatel'skie očerki i kommentarii*, Sankt Petersburg 1997. – Andrew Wachtel, *Intersections and transpositions: Russian music, literature, and society*, Evanston 1998. – Ein Ansatz, der Musik – aus medientheoretischer Perspektive – als ästhetikphilosophisches Problem einordnet, findet sich bei Friedrich Kittler, „Musik als Medium“, Dotzler, B. J./Müller, E. (Hrsg.), *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, Berlin 1995, 83-99.

einer poetologischen Grundkonstante formuliert. Wenn Megatext hier als auf Mandel'stams Poetik und die semantisch wirksam werdende mediale Verbindung von Wort und Musik perspektiviert vorgestellt wird, schließt das eine andere auktoriale Verortung und andere elementare Konstellationen für poetologische Entwürfe nicht aus. Allgemeiner gesprochen wäre Megatext dann ein Begriff, der die Zusammenführung zweier oder sogar mehrerer Komponenten in der Poetik eines Autors als basal beschreibt.

Wenn hier ein musikalischer Megatext ausgelotet werden soll, wird hierbei nicht ein Weg eingeschlagen, der für eine Beschreibung von Analogiebildung und Interaktion zwischen sprachlichen und musikalischen Werken der üblichere ist, der eines Auffindens und Aufzeigens von Formparallelen und Strukturhomologien,¹⁰ sondern es werden Spuren der Metaphoriken Mandel'stams und Skrjabin verfolgt, die im vorliegenden Falle korrespondieren. Das Aufzeigen einer durch Skrjabin gleichsam vorgeformten Metaphorik soll sowohl eine andere Perspektive auf die hermetische Bildsprache von „Voz'mi na radost'...“ eröffnen, als auch, Mandel'stams Poetik im Blick behaltend, eine andere Perspektive auf seine auffällige visuelle Metaphorik.¹¹

Mandel'stams Melopoiesis

Mandel'stams musikalischer Megatext beschreibt eine Bindung eines manifesten Textes an die Existenz von Musik, diesseits und jenseits des Wortes (genetisch und performativ), als Ursprung und Telos.¹²

Telos ist hier aber nicht Aufhebung des Wortes in der Musik im Sinne einer Erlösung von einer immer ungenügenden Sprache, wie sie für den Symbolismus charakteristisch ist (vgl. hierzu Deppermann 1982), der die Musik als Kunst der Künste propagiert, sondern in einer Synthese des Klanglichen, bestehend aus Sprechen und (instrumentaler) Musik, einer – im Sinne von Mandel'stams Metaphorik verstandenen – „hellenistischen Koexistenz“, die nicht verschmelzen läßt, sondern korrespondiert. Im Erklingen des Dichterwortes werden die Materialität der Wortes (als maternitär-mäeutische Urform) und Musik (als Formbildnerin) in idealer Koexistenz als Sein des Wortes fühlbar.

¹⁰ Eine strukturelle und semiotisch fundierte Analyse, die Melodie- bzw. Spannungsbögen oder musikalische Genres in (meist narrativen) Texten vorführt, läßt jedoch die Semantiken, die Musikkonzepte in poetologischen Entwürfen vor allem in der klassischen Moderne als wirkungsmächtig gesehen werden können, aus.

¹¹ Dabei spielen die lautlichen oder klangmalerischen Aspekte, die in einigen intermedialen Lyrikanalysen zentral sind, keine Rolle.

¹² Die von Renate Lachmann in Anlehnung an die Philosophie Bergsons formulierten temporalen *Ausrichtungen* der Retrospektive und der Prospektive implizieren gleichsam einen *Standpunkt* oder eine *Perspektive*, die je vom manifesten Text wegführt, während Ursprung und Telos den manifesten Text je zentral situieren.

Der Musikbegriff der Jahrhundertwende ist gleichsam Gipfelpunkt einer Sehnsucht nach Strukturhomologie zwischen Musik und Sprache, die schon seit der Romantik existiert. Musik wird zur Kunst an sich und als Analogie- oder Harmoniemetapher aufgefaßt, in der jegliche Differenz verschwindet. Dies entspricht der Musikauffassung z.B. der Symbolisten, die Musik in einer Hierarchie der Künste an die erste Position setzen, diese jedoch aus einer sprachphilosophischen Begründung heraus vornehmen: Musik ist – in einer Zeit, in der das Einklagen einer Insuffizienz der Sprache Topos ist – gleichsam die bessere Sprache.¹³

Die antike Tradition, die man für ein Verständnis von Mandel'stam als Vergleichsfolie ebenso heranziehen muß wie den Musikbegriff des Silbernen Zeitalters, stellt für Musik, jedenfalls für das, was wir als ‚absolute Musik‘ kennen, keinen eigenen Begriff zur Verfügung. Sie bedient sich mehrerer gleichgeordneter Termini, die stets etwas anders konnotiert sind, aber niemals allein auf Instrumental- oder Gesangskunst verweisen, sondern immer auch Dichtkunst (oder Bewegungskunst/Tanz) mit einbeziehen.

Wenn Mandel'stam in seinem Fragment gebliebenen Vortrag „Skrjabin i christianstvo“ schreibt, daß die Hellenen der Musik keine Eigenständigkeit erlaubten, weil sie die Wirkung der Musik fürchteten und ihr deshalb das Wort als ständigen Begleiter, als Gegengift, verordneten, beschreibt er damit auch einen Teil seiner Auffassung von Musik: Musik im positiven, anzustrebenden Sinne ist für ihn nicht (instrumentaler, sirenenhafter oder eben dionysischer) Rausch, der vergessen läßt, eben jene Musik, die durch die antike Ethoslehre auch abgelehnt wurde, sondern gestaltendes, begleitendes, unverzichtbares Medium, das ein Wort erst erfüllt macht.

В древнем мире музыка считалась разрушительной стихией. Эллины боялись флейты и фригийского лада, считая его опасным соблазнительным, и каждую новую струну кифары Терландру приходилось отвоевывать с великим трудом. Недоверчивое отношение к музыке как к подозрительной и темной стихии было настолько сильно, что государство взяло музыку под свою опеку, объявив ее своей монополией, а музыкальный лад – средством и образцом для поддержания политического порядка, гражданской гармонии – эвномии. Но и в таком виде эллины не решались предоставить музыке самостоятельность: слово им казалось необходимым противоядием, верным стражем, постоянным спутником музыки. Собственно чистой музыки эллины не знали – она всецело принадлежит христианству.

¹³ Dies stellt auch Friedrich Kittler fest, der den Aufstieg der Kunstform Musik zur höchsten der Künste im 19. Jh. als Konsequenz eines sich ausdifferenzierenden Systems philosophischer Ästhetiken wertet und die Karriere der Musik als Effekt ästhetischer Theoriebildung. Die früher von Kant vorgenommene Entwertung von Musik im Namen sprachphilosophischer Vernunft kehrt sich um in eine Überhöhung derselben im Namen eines ästhetischen Ideals. Kittler 1995, 83f.

Der antiken Welt galt die Musik als ein zerstörerisches Element. Die Hellenen hatten Angst vor der Flöte und phrygischen Weisen, hielten sie für gefährlich und betörend, und jede neue Saite auf der Kithara mußte Terpander sich hart erkämpfen. Das argwöhnische Verhältnis zur Musik, diesem verdächtigen und dunklen Element, war derart stark, daß der Staat die Musik unter seine Fittiche nahm und sie zu seinem Monopol erklärte, und die musikalische Harmonie zum Mittel und Modell für die Aufrechterhaltung der politischen Ordnung, der staatsbürgerlichen Harmonie, der Eumonie. Doch selbst in dieser Gestalt erlaubten die Hellenen der Musik keine Eigenständigkeit: Das Wort erschien ihnen als notwendiges Gegengift, zuverlässiger Wächter, ständiger Begleiter der Musik. Eine eigentliche *reine* Musik kannten die Hellenen nicht – sie gehört ganz dem Christentum. („Skrjabin i christianstvo“, 203/ „Skrjabin und das Christentum“, 65)

In der antiken Deklamationspraxis sind Wort und Musik untrennbar verbunden (vgl. hierzu Handschin 1990, 55ff), und es ist gerade diese Einheit, die sich in Mandel'stams poetologischem Konzept als Idealzustand wiederfinden läßt. Es geht dabei nicht (nur) um ein weiteres Stadium performativer Aktion, um ein akustisches Veräußern einer Symbiose aus Wort und Ton, sondern um einen auditiven Prozeß im Finden und Produzieren eines erfüllten Wortes. Ohr, nicht Stimme, zählt.

In seinem Essay „Slovo i kul'tura“, das 1921 entstand, ein Jahr nach „Voz'mi na radost'...“, gibt Mandel'stam den Weg des Wortfindens als auditives Vorfühlen und damit den präverbalen Zustand eines Gedichts als akustischen an:

Пиши безобразные стихи, если сможешь, если сумеешь. Слепой узнает милое лицо зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнавания, брызнут из глаз его после долгой разлуки. Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта.

Schreibe bilderlose Verse, wenn du kannst, wenn du dazu imstande bist. Der Blinde erkennt ein ihm liebes Gesicht, kaum hat er es mit sehenden Fingern leicht berührt, und die Freudentränen, die echten Freudentränen des Wiedererkennens, strömen aus seinen Augen nach einer langen Trennung. Das Gedicht ist lebendig durch das innere Bild, durch jenen klingenden Abguß der Form, der dem geschriebenen Gedicht vorausgeht. Noch kein einziges Wort ist da, doch das Gedicht klingt bereits. Es klingt das innere Bild, das vom Gehör des Dichters betastet wird. („Slovo i kul'tura“, 215/ „Das Wort und die Kultur“, 87)

Das erste Stadium eines Gedichts ist kein visuelles, sondern ein akustisches, und ein realer klingender, mit dem äußeren, organischen Ohr wahrnehmbarer Prätext eines metapoetischen Gedichts bietet sich an.

Das Projekt *Musik* heißt also, eine Reunion von Wort und Musik wiederzufinden, die es in antiker Zeit schon einmal gegeben hat und die jeder klassischen Poesie eignet. Das Wort ohne Musik ist leer (im Sinne von: nicht mehr fähig zu erinnern), es bedarf musikalischer Fülle. Dies bedeutet aber nicht, daß ein erfülltes Wort nur als ein gleichsam vertontes existiert. Es geht hier nicht um „explizite“, sondern immer um implizite Musik, die nicht lautliche Performanz betrifft, sondern Dichten selbst. Es geht um das Gehör des Dichters, das den „klingenden Abguß der Form, der dem geschriebenen Gedicht vorangeht“ („Slovo i kul'tura“, 215/ „Das Wort und die Kultur, 87) betastet.

Diese poetologische Devise, die sich aus dem 1920 entstandenen Gedicht „Voz'mi na radost'...“ herauschält, ist ein frühes Bekenntnis einer Devise, die Mandel'stam in seinem Essay „Razgovor o Dante“ wieder aufnimmt.

Interpretationen

„Voz'mi na radost'...“, und vor allem das als zentral gesetzte Motiv der toten Bienen, wurde schon mehrfach als Kreuzungspunkt intertextueller Bezugnahme interpretiert.

Diese Auslegungen lassen einen direkten Nexus zur antiken Mythologie vermuten, die jeweils anders funktionalisiert wird, oder eine Brechung durch zeitgenössische Prätexte, wie Nikolaj Gumilevs Gedicht „Slovo“ (1921, aber wahrscheinlich früher entstanden), in denen der Motivkomplex der toten Bienen ebenfalls aufscheint,¹⁴ oder sie vermuten einen Zusammenhang mit Andrej Belys Konzept des erfüllten Wortes (vgl. Burnett 1992) oder Vjačeslav Ivanovs früher entstandenen Gedichtband *Cor ardens* (Burnett 1992, 20) oder stellen eine im Kontext der russischen Moderne angesiedelte Typologie einer vielfältigen Insektensymbolik auf, die nicht nur das in „Voz'mi na radost'...“ zentrale Bienenmotiv aufnimmt, sondern das semantische Feld der Wespen, Spinnen (Netze und Texturen) und Fliegen (als dionysischer Gegenpol zum apollinischen Konzept der Biene) bearbeitet (Hansen-Löve 1993, 1999).

So schlägt Nils Ake Nilsson in seiner ersten dieses Gedicht betreffenden zentralen These die Bienen als Symbol des Dichterwortes vor. Bienenwörter sterben, wenn sie ausgesprochen sind, aber vor ihrem unausweichlichen Tod haben sie Honig, die im Dichterwort geheimnisvoll verborgene Schönheit, zu Sonne, zu Poesie verwandelt. Die Halskette aus toten Bienen in der letzten Strophe ist nichts anderes als eine Reihung von unscheinbaren Worten, vom

¹⁴ Daß Mandel'stam dieses Gedicht gekannt hat, bestätigt die Tatsache, daß es einleitend über seinem Essay „O prirode slova“ steht.

Dichter zu etwas Schönerem geschmiedet (Nilsson 1963, 49). Dabei ist das Wort nur als gesprochenes, akustisch veräußertes, mit dem organischen Ohr vernehmbares lebendig. Nilssons Perspektive ist eine retrospektive, rückläufige, die der internen Chronologie des Gedichts nicht folgt, sondern von der fertigen, zusammengeschiedenen Kette, die dem Leser vom Dichter angeboten wird, ausgeht und das schriftlich fixierte Gedicht lediglich als eine verspätete visuelle Ausprägung des Sprechens angibt.

In einer etwas später ausgeführten umfassenderen Interpretation (Nilsson 1974) stellt er als zentrales Thema des Gedichts die Ausweglosigkeit menschlichen Daseins mit resignativer Grundstimmung vor. Er sieht die zweite Strophe in deutlichem Kontrast zur ersten, einen Umschwung vom freudigen und generösen Angebot einer Gabe zu einer Kette von Negationen, die Unmögliches verkünden. Die pelzigen, bienengleichen Küsse, die als einziges bleiben, sind für Nilsson Symbol der Liebe (Ebd., 169). In beiden Interpretationen stellt Nilsson als lyrisches Ich den Dichter vor, aus dessen Händen die Gabe Dichtung genommen werden soll. Er rekurriert bei der Deutung der Bienen- und Honigsymbolik auf die griechische Mythologie, in der Bienen für Dichter figurieren, Honig für Dichtung.¹⁵

Kiril Taranovskij identifiziert die Bienen in „Voz'mi na radost'...“ ebenfalls als Metapher für Dichter und findet nicht nur in antiken Dichtern, die Mandel'stam wohl durch die Übersetzungen von Vikentij Veresaev und Vjačeslav Ivanov bekannt waren, und in einem Beispiel altrussischer Literatur (Taranovskij 1967, 1977)¹⁶ sondern auch in der Literatur des Silbernen Zeitalters einige Vorläufer für Mandel'stams Insektensymbolik. Er findet einen Prätext zu „Voz'mi na radost'...“ in Vjačeslav Ivanovs „Rozy“ („Rosen“) und motiviert diese Anbindung, ähnlich wie Nilsson dies für Gumilevs „Slovo“ tut, aus der Wahl der Metaphern, die dem Mandel'stam-Gedicht teilweise entsprechen.

Die von Leon Burnett vorgeschlagene dreifache und variierende Bedeutung der Bienen in „Voz'mi na radost'...“, nämlich in der ersten Strophe als unsterblich und als sakrales Geschenk (zwar aus dem Hades der Persephone stammend und damit Tod symbolisierend, aber selbst nicht sterblich, also als auf Vergangenes verweisend),¹⁷ in der dritten Strophe als natürliche Wesen, die sterben (als Gegenwärtiges), in der fünften Strophe als Wort, das auf die Zukunft verweist, berücksichtigt nicht die zyklische Rückbiegung des Gedichts zu seinem Anfang, die durch die anaphorische Aufnahme der ersten Gedichtszeile in der letzten vollzogen wird.

¹⁵ Eine ausführliche Recherche der Bedeutung des Bienenmotivs für Dichten und Sprache, vor allem bezüglich seiner antiken Quellen, bietet: Schestag, Thomas 1996. „Stimmen Immen“, *Der Prokurist*, 18, 71-126.

¹⁶ Taranovskij weist darauf hin, daß in der altrussischen Literatur Daniil Zatočnik sein Dichten und sich selbst als Dichter mit einer Biene verglich.

¹⁷ Die chronologischen Ausrichtungen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Auch Nils Ake Nilssons minutiöse Recherche antiker und auch zoologischer Zuschreibungen von Verhaltensweisen von Bienen und eine intertextuelle Anbindung an das Gedicht „Slovo“ von Gumilev, in dem ebenfalls tote Bienen als zentraler Motivkomplex aufscheinen, als Wort interpretiert, das es, ganz in orphischer Tradition bei einem Gang in den Hades zu finden gilt, läßt die Entwicklung, die das Bienenmotiv in „Voz'mi na radost'...“ nimmt, offen.

Kiril Taranovskij beschreibt Bienen in Mandel'stams Œuvre als Symbol für Dichter, die den Honig der Poesie in den Gärten der Musen sammeln, und vermutet die Motivation für diese Metapher außer in der antiken Tradition auch bei Vjačeslav Ivanov (Taranovskij 1967, 1977).

Die einzelnen intertextuellen Anbindungen an spezifische Referenztexte typologisch überschreitend, stellt schließlich Aage Hansen-Löve einen Kontext russischer modernistischer Insektenmotivik vor, die auch „Voz'mi na radost'...“ einschließt (vgl. Hansen-Löve 1993, 136-141; 1999, 111f). Dabei trifft Hansen-Löve eine – im modernistischen Diskurs prominente – Unterscheidung zwischen einer apollinischen und einer dionysischen Variante der Insektensymbolik. Das in „Voz'mi na radost'...“ zentrale Motiv der Bienen ordnet er dem Apollinischen zu (als aus der Antike tradierte Symbole des Sammelns, Flechtens, Gebens, das dem akmeistischen Konzept der kulturellen Akkumulation eignet), Fliegen dagegen, als diametral entgegengesetzte Markierungen einer gleichsam somatisierten Todessymbolik (Verwesung, die der diabolischen Symbolistengeneration zugeschrieben werden kann), dem Dionysischen.

Mandel'shtams Apollinian animal world lacks the Dionysian insect symbolism – dominated by the „mukha“ – that we find in Khlebnikov's Futurist neo-primitivism and archaism. Mandel'shtams „mukha“ is also a creature which brings death, which signals dissociation (the „disiecta membra“ of Dionysos, his „dissipatio“, the „razlozhenie“ of the earthly and linguistic body) metaphorically (through „food“) and metonymically (through buzzing around the corpse or decaying flesh). In contrast, the „pchela“ represents primarily synthetic motives (fusion, conservation, immortality, sublimation). (Hansen-Löve 1993, 137)

Die Todesmotivik und Erinnerungspoetik Mandel'stams schließen diesen gleichsam somatisierten Tod, den die Fliege symbolisiert, aus (der ein lineares Zeitkonzept aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft postuliert, das wiederum in Mandel'stams bergsonianisch orientiertem Kulturkonzept nicht denkbar ist) und verbindet das Insekt Biene mit der antiken Idee der aus dem Hades stammenden Musenvögeln.

С одной стороны пчелы – работники в доме культуры, собирающие дары в соты, т.е. образующие, как верные *филологи*, интер-текстуру культурных текстов. Эти архивалии сохраняются у Мандельштама

под оболочкой цивилизованного мира современности, т.е., в аду и в царстве теней, где пчелы Персефоны (как птицы смерти) служат и участвуют в тайнах мира иного. Главный текст такого культа смерти – известное стихотворение «Возьми на радость из моих ладоней...» (Hansen-Löve 1999, 111)

Die je vorgeschlagenen Versionen können, vor allem in ihren sorgfältigen Recherchen antiker Tradition und intertextueller Anschließbarkeit an antike und zeitgenössische Prätexte, nicht abgelehnt werden. Alle genannten Interpretationen schließen jedoch ein Überschreiten literarisch-mythologischer Grenzen und eine Anschließbarkeit an ein anderes Medium aus.

Hier soll eine Erweiterung dieses Kontextes vorgeschlagen werden.

Eine prismatische Brechung durch die Instanz eines konkreten anderen Werkes (das damals zeitgenössisch ist und keineswegs antik, wenn es sich sicherlich auch im Kontext eines ebenfalls hellenistisch orientierten Kunstwerks bewegt) ergibt eine semantische Neu-Koppelung, die die angesprochenen Interpretationen nicht ausschließt, aber vielleicht in einigen Punkten widerlegt oder erweitert.

Die „Insektensonate“¹⁸

Indiz für eine musikologische-musikpoetologische Aufmerksamkeit und für eine Interpretation von „Voz'mi na radost'...“ im Sinne einer intertextuellen und intermedialen Anschließbarkeit des Gedichts an einen musikalischen Prätext ist Skrjabins programmatische Beschreibung der Sonate als eine, die von Insekten handelt:

Насекомые, бабочки, мотыльки – ведь это ожившие цветы. Это тончайшие ласки, почти без прикосновения... Они все родились в солнце и солнце их питает... Это – солнечная ласка – это самая близкая мне – вот в десятой сонате – это вся соната из насекомых.

Insekten, Schmetterlinge, Falter – das sind doch lebendige Blumen. Das sind zarteste Küsse, beinahe ohne Berührung... Sie werden aus der Sonne

¹⁸ Aleksandr Skrjabins Klaviersonate č. 10 op. 70 wurde 1913 uraufgeführt, datiert somit früher als alle Texte Mandel'stams, auf die hier Bezug genommen wird. Sie ist, wie die anderen Klaviersonaten seit der Sonate 6 Bestandteil oder Vorstudie zu Skrjabins großem multimedialen Projekt *Mysterium*, das als eine Zusammenkunft aus orchestraler Musik, Vokalisen, Tanz, Farben und Gerüchen angegeben war, aber nicht als heteromediale Form der Kunst, sondern als ein Fest der Synästhesie. Die Klaviersonate 10 gilt als heiterste und (wegen ihrer leichten, durchhörbaren Passagen und harmonischen Klarheit) als „durchsichtigste“ der Klaviersonaten Skrjabins und heißt neben der vom Komponisten selbst autorisierten Bezeichnung „Insektensonate“, die er auch als Sonate des Waldes und Lichts bezeichnete, – wegen der hauptmotivisch agierenden, trillernden, tremolierenden und schwirrenden Klangbildungen – auch *Trillersonate*.

geboren, und die Sonne nährt sie... Sie sind Küsse der Sonne, das ist mir am nächsten, das ist meine zehnte Sonate, die ganze Sonate besteht aus Insekten. (Sabaneev 1928, 233)

Das Motiv der Insekten ist, das wird an den intertextuellen Recherchen der teilweise oben angeführten Studien deutlich, die auch auf Bientexte in der russischen Literatur verweisen, die früher als die „Insektensonate“ von Skrjabin entstanden sind, keine Erfindung Skrjamins. Aage Hansen-Löve weist in seinem bereits zitierten Aufsatz *Mandel'stams Thanatopoetics* auf die Insektenmotivik als integralen Bestandteil der Moderne hin (Hansen-Löve 1992, 141).

Die von Burnett, Hansen-Löve, Nilsson und Taranovskij angeführten divergierenden Prätexte können bei einer Interpretation von Mandel'stams „Voz'mi na радость'...“ nicht ignoriert werden (und gerade die Mannigfaltigkeit der möglichen Prätexte verweist auf den in Mandel'stams Texten kumulierenden Intertext und schließlich Megatext). Eine Verbindung mit Skrjamins Klaviersonate scheint aber weniger durch die pure Erwähnung von Insekten – die eine explizite Erwähnung von Bienen ausläßt – gegeben, als durch eine Kopplung des Insektenmotivs mit den Motiven der Sonne und des Kusses. Die korrespondierenden Metaphoriken der Insekten, die aus der Sonne geboren und die mit Küssen verglichen werden, werden zusätzlich unterstützt durch den (subtextuell poetologischen) Essay „Skrjabin i christianstvo“.

Пушкин и Скрябин – два превращения одного солнца, два перебора одного сердца. Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним свое солнце. [...] Я хочу говорить о смерти Скрябина как о высшем акте его творчества. Мне кажется, смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее, заключительное звено. С этой вполне христианской точки зрения смерть Скрябина удивительна. Она не только замечательна как сказочный посмертный рост художника в глазах массы, но и служит как бы источником этого творчества, его телеологической причиной. Если сорвать покров времени с этой творческой жизни, она будет вытекать из своей причины – смерти, расплогаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет.

Puŝkin und Skrjabin – zwei Verwandlungen der einen Sonne, zwei Verwandlungen des einen Herzens. Zweimal hat der Tod eines Künstlers das russische Volk versammelt und über ihm seine Sonne entfacht. [...] Ich möchte von Skrjamins Tod als vom höchsten Akt seines Schaffens sprechen. Mir scheint, man dürfte den Tod eines Künstlers nicht von der Kette seiner künstlerischen Leistungen ausschließen, sondern müsse ihn vielmehr als das letzte, das Schlußglied der Kette betrachten. Von diesem gänzlichen christlichen Gesichtspunkt aus macht einen der Tod Skrjamins staunen. Er ist nicht nur bemerkenswert als das unglaubliche postume Wachstum eines Künstlers in den Augen der Masse, sondern wirkt auch

gleichsam als Quelle dieses Schaffens, als dessen teleologischer Grund. Nimmt man die Decke des Todes ab von diesem schöpferischen Leben, so wird es frei aus seinem Grunde, aus dem Tod hervorströmen, sich um diesen Tod herum anordnen wie um seine Sonne und deren Licht in sich aufnehmen. („Skrjabin i christianstvo“, 201/ „Skrjabin und das Christentum“, 62)

Es ist nicht so sehr der klingende, musikalische Körper der Sonate, der, als Vorbild für den Aufbau des Gedichts, wichtig wird, sondern das paratextuelle Programm, das die Sonate begleitet.¹⁹ Es ist nicht explizite Musik, die in Mandel'stams Konzept zum Tragen kommt, sondern implizite. Die Verbindung Wort und Musik als basales Prinzip eines erfüllten Sprechens.

Zu Beginn des Essays klingen bereits Metaphoriken an, die Mandel'stam in der etwa ein Jahr fünf später entstandenen Reihe von Metapoemen in *Tristia* wieder aufnimmt. Die Sonne, der Tod, aber nicht als Ende sondern als Beginn, untrennbar verbunden mit dem schöpferischen Akt als dessen Urgrund, und die Quelle, die im Motiv der zurückfließenden Quelle ebenfalls in *Tristia* anzutreffen ist.

Die Spur, die von „Voz'mi na radost'...“ zurückführt zur „Insektensonate“, läßt sich ohne den Essay „Skrjabin i christianstvo“ nicht verfolgen. Dieser Text stellt gleichsam ein Verbindungsglied zwischen Gedicht und Sonate vor, weil er, ohne die Sonate explizit zu berühren, Aspekte der Um- und Neukodierung von Skrjabins kurzem paratextuellem Programm durch Mandel'stam aufzeigt. Diese Öffnung des poetologischen Programms, das Mandel'stam in seinen Metapoemen vorstellt, läßt sich über den Prätext Essay neu und anders verstehen.

„Voz'mi na radost'...“ wird hier verstanden als Gedicht über sein im sprachlichen / poetologischen Reflektieren immanentes Projekt Musik.

Immanent heißt, daß Musik bei Mandel'stam im Akt des Reflektierens zunächst außerhalb des Mediums Sprache angesiedelt ist (und so auch gesagt/besprochen werden kann), in der poetisch-sprachlichen Aktion jedoch implizit ist (und so in der Aktion selbst unerwähnt bleiben kann).

Mandel'stam greift auf eine bereits vorgeformte Metaphorik zurück, auf Skrjabins Sonate, die wiederum Bestandteil eines größeren Sinnzusammenhangs ist, das Mandel'stam als ein Projekt „Erinnern“ interpretierte, wie es deutlich in „Skrjabin i christianstvo“ formuliert ist und das Mandel'stams Idee von der idealen „hellenistischen Koexistenz“ von Sprache und Wort nahekommt.

Erinnern ist auch (Wort-)Schöpfung. Dieser (poetische) Akt läßt sich nicht reduzieren auf (Er)Finden und Fixieren eines neuen Textes, sondern muß als

¹⁹ Es lassen sich wohl etliche Formparallelen zwischen Gedichttext und Klavierstück finden, die jedoch nur angeführt werden sollen, wenn ihre Homologie zur Klärung des poetologischen Konzepts von „Voz'mi na radost'...“ beiträgt.

eine erweiterte Gegenwart des Erinnerens und Reaktualisierens kulturellen Gedächtnisses angesehen werden.²⁰

Honig und Sonne: Angebot – Gebot – Anweisung (die erste Strophe)

Insekten, die Skrjabin als Küsse der Sonne bezeichnet und als Metapher für seine Sonate gesetzt hat, sind auch in Mandel'stams „Voz'mi na radost'...“ Gleichnisse des Textes selbst und gleichzeitig doch nicht alles, was ein manifester Text zu bieten hat.

Die Bienen, in der Antike als Musenvögel verehrt,²¹ aber auch – als Dienerinnen der Persephone – Botinnen aus dem Totenreich, die hier ein wenig Honig und ein wenig Sonne zu nehmen befehlen, sind nicht Kündigerinnen eines vergessen machenden und auslöschenden Todes, sondern Ankündigung eines erinnernden Sterbens.

Tod ist hier, in Anlehnung an „Skrjabin i christianstvo“ nicht Erlöschen der Erinnerung, sondern, gerade im Gegenteil, ihr Erwachen (Fluidisierung). Im Sterben vollzieht sich ein Werden:

...Виноградников старого Диониса: мне представляются закрытые глаза и легкая, торжественная, маленькая голова, чуть опрокинутая кверху! Это муза припоминания – легкая Мнемозина, старшая в хороводе. С хрулкого, легкого лица спадает маска забвения – проясняются черты; торжествует память – пусть ценою смерти: умереть значит вспомнить, вспомнить значит умереть... Вспомнить во что бы то ни стало! Побороть забвение – хотя бы это стоило смерти: вот девиз Скрябина, вот героическое устремление его искусства! В этом смысле я сказал, что смерть Скрябина есть высший акт его творчества, что она проливает на него ослепительный и неожиданный свет.

...Weinberge des alten Dionysos: Ich stelle mir geschlossene Augen vor und einen zierlichen, feierlichen kleinen Kopf, der leicht in den Nacken geworfen ist. Es ist die Muse der Erinnerung, die leichte Mnemosyne, die älteste im Reigen. Vom leichten, zarten Gesicht fällt die Maske des Vergessens ab, die Züge hellen sich auf, das Gedächtnis triumphiert und sei es um den Preis des Todes. Sterben heißt erinnern, erinnern heißt sterben... Erinnern um jeden Preis! Das Vergessen überwinden – und wenn es den Tod bringen sollte: So lautet Skrjabins Devise, das ist das heroische Bestreben seiner Kunst! In diesem Sinne sagte ich, daß Skrjabins Tod der höchste Akt seines Schaffens sei, daß er ein blendendes und überraschen-

²⁰ Die erweiterte Gegenwart verweist auf Henri Bergsons Konzept der *Dauer*. Vgl. zum akmeistischen Gedächtniskonzept und Zeitbegriff (vor allem Bergson) Lachmann 1985.

²¹ Hansen-Löve vermerkt hierzu, daß in der Antike kein Unterschied zwischen Vögeln und Insekten gemacht wurde. Hansen-Löve 1993, 138f.

des Licht auf es ergieße. („Skrjabin i christianstvo“, 204/ „Skrjabin und das Christentum“, 67)

Wenn der Tod nicht Ende und Vergessen bedeutet, sondern Sterben Erinnerung heißt, sind Honig und Sonne als (An-)Gebot der Bienen ein überraschendes Geschenk der Anamnesis. Süßer Honig²² (noch nicht der bittere, zäh fließende aus „Razgovor o Dante“)²³ und helle Sonne sind die überraschende Freude, die der Augenblick des erinnernden Sterbens bereiten kann. Es ist ein (An-)Gebot wider das Vergessen, ein Befehl, zu erinnern, eine Gabe des Wortfindens oder ein Kuß der Musen. Sonne ist das überraschende Aufleuchten des erinnerten Wortes, das ein erinnerndes Sterben über den Nehmenden ergießt.

Wenn aus Handflächen Honig und Sonne auf Geheiß der Bienen der Persephone zu nehmen befohlen wird, werden diese – durch die Prätexte „Insektonsonate“ und „Skrjabin i christianstvo“ neu kodiert – zu Symbolen des Erinnerns und des Wortgedächtnisses, anders als in einer Auslegung des Totenreichs als einem Ort stumm machenden Vergessens, da vom Fluß des Vergessens Lethe und von den grausigen Wassern des Styx durchflossen (vgl. Gillis 1976, 147).²⁴

Bienen, Botinnen der Persephone, bieten ein wenig Honig und ein wenig Sonne an, um sich daran zu freuen. Diese Freude ist die in „Slovo i kul'tura“ genannte „radost' uznavanija“ (die Freude des Wiedererkennens), die dem Blinden Freudentränen entlockt, wenn er mit sehenden Fingern ein ihm liebes Gedicht betastet. Wiedererkennen ist Wortgedächtnis, Anamnesis im platonischen Sinne, wie das verwandte Gedicht „Lastočka“ vorführt, das ein Suchen des Wortgedächtnisses als Katabasis, orpheischen Gang in die Unterwelt, beschreibt (vgl. Ronen 1977).

Eine Allegorie des Müssens – Fluß mit Wiederkehr (die zweite Strophe)

Erinnern ist unumgänglich und eine Eigenheit jeder „klassischen Poesie“. Sie ist stets das, was sein soll, und nicht, was war. In ihr klingt ein Imperativ, eine „Allegorie des Müssens“ („Slovo i kul'tura“, 214/ „Das Wort und die Kultur“, 85).

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-

²² Honig gilt in der Antike auch als Nahrung der Musen, als deren Bedeutung neben „die Sinnenden“ und „die Erinnernden“ auch „Honigleckerinnen“ angegeben wird. Vgl. Ziegeler, Konrat (Hrsg.) 1975. *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, München.

²³ [...] виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый, отравленный мед/ in die Klangfarbe des Violoncello [gehüllt], die dickflüssig und schwer ist wie bitter gewordener, vergifteter Honig. („Razgovor o Dante“, 245/ „Gespräch über Dante“, 155).

²⁴ Gillis untersucht die Bedeutung des Unterweltflusses Styx bei Mandel'stam am genannten Komplex von Metapoemen um 1920.

настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл.

Удивительно, в самом деле, что все возятся с поэтами и никак с ними не развяжутся. Казалось бы – прочел, и ладно. Преодолеет, как теперь говорят. Ничего подобного. Серебряная труба Катулла: *Ad claras Asiae volumus urbes* – мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски. Я взял латинские стихи потому, что русским читателем они явно воспринимаются как аллегория должности; императив звучит в них нагляднее. Но это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было.

Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминания. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер.

Oft bekommt man zu hören: Das ist gut, doch es ist von gestern. Ich aber sage: das Gestern ist noch nicht geboren. Es war noch nicht wirklich da. Ich möchte von neuem einen Ovid, einen Puschkin oder Catull, ich kann mich mit dem historischen Ovid, Puschkin oder Catull nicht zufriedengeben.

Es ist tatsächlich erstaunlich, wie alle sich mit den Dichtern zu schaffen machen und sich absolut nicht von ihnen lösen können. Man sollte meinen: einmal gelesen und Schluß! Hab ihn hinter mir, wie man heute sagt. Nichts dergleichen ist wahr. Die Silberposaune Catulls: *Ad claras Asiae volumus urbes* quält und beunruhigt und stärker als jedes beliebige futuristische Rätsel. So etwas gibt es nicht auf russisch. Doch so etwas müßte es auf russisch geben. Ich habe deshalb lateinische Verse gewählt, weil sie vom russischen Leser klar als eine Kategorie des Müßens empfunden werden. Der Imperativ klingt deutlicher in ihnen. Doch das ist die Eigenheit jeder Poesie, wenn sie klassisch ist. Sie wird wahrgenommen als das, was sein müßte, und nicht als das, was bereits war.

Und so hat es denn noch keinen einzigen Dichter gegeben. Wir sind frei von der Last der Erinnerungen. Doch da sind so viele außergewöhnliche Vorahnungen: Puschkin, Ovid, Homer. („Slovo i kul'tura“, 213f./ „Das Wort und die Kultur“, 84f.)

Was hier als Allegorie des Müßens aufscheint, ein Freisein von vorgesprochenen Erinnerungen, aber ein Vorahnen eines immer wieder neu zu findenden und deshalb nie Vergangenen, ist ein prospektives Erinnern, nicht ein retrospektives, und zeichnet auch einen dreifachen Imperativ der zweiten Strophe von „Voz'mi na radost'...“ aus, der das Vergessen verbietet, ebenso wie die erste Strophe das Erinnern gebietet. Es ist Anamnesis und Amnesie gleichermaßen.

Das auf dem Fluß des Vergessens oder auf den grausigen Wassern des Grenzflusses Styx, der den Lebenden den Zutritt ins Totenreich verwehrt, treibende Boot (des Totenschiffers Charon) darf nicht (kann nicht) losgeknotet werden. Das Boot ist Ort des Zwischen, ein Ort ohne wirklichen Ort, ein klassisches

Heterotop im Foucaultschen Sinne.²⁵ Foucault beschreibt Schiffe als schaukelndes „Imaginationsarsenal“, als einen Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt (Foucault 1998, 46). Ein Boot als Ort, der nirgendwo wirklich zugehörig ist und beweglich zwischen den Welten bleibt, aber nicht als ein Symbol des Übergangs,²⁶ der ein Ziel hat, sondern als ein stets frei bleibendes Vehikel zwischen der „Last der Erinnerung“ und kostbaren „Ahnungen“. Ein nicht befestigtes Boot kann nicht losgeknüpft werden, es muß und kann ein Ort für sich selbst bleiben und diesseits vom Totenreich (hier negativ konnotiert als Reich fühlloser Erinnerungslosigkeit) dem Vergessen widerstehen.

Doppelt unhörbare, da pelzig beschuhte (und körperlose) Schatten dürfen und können nicht gehört werden. Wie das frei fahrende Schiff, dem weder Ziel noch Herkunft aufgezwungen werden dürfen, ist auch, was die Schatten²⁷ von sich geben, im Nirgendwo zwischen lautgebender Stimme (die keine ist, denn es ist die Stimme der Schatten) und offenem Ohr. Es ist das noch nicht artikulierte Wort, aristotelischer psophos im Vorfeld der phoné, das zwischen den Welten hängt, und (noch) nicht hörbar ist als artikuliertes und (noch) nicht gehört werden darf als ungezähmtes Summen. Das Pelzige der Schattenschuhe sind Bienen der Persephone, die Botinnen aus dem Totenreich und gleichzeitig Musenvögel, die Kunderinnen des Wortes.

Die Angst, die im Dickicht des Lebens nicht zu überwinden ist, ist wiederum Ort und Befindlichkeit eines Zwischen ohne Herkunft und Ziel.²⁸ Das Dickicht des Lebens steht in Opposition zur Durchsichtigkeit der Schattenwelt. Die blanke, amorphe Befindlichkeit der Seelen im Hades steht dem Dickicht des Lebens ebenso gegenüber wie das Vergessen dem Erinnern. Es ist die Zeit der Erwartung dessen, was die Bienen mit Honig und Sonne (an-)geboten haben.

Leben, als Opposition zu Sterben, hieße dann, dem Nicht-Erinnern stattgeben, sich über das Erinnern handelnd hinwegsetzen.

Die dreifache Verneinung steht nicht im Widerspruch zum generösen Geschenk der ersten Strophe,²⁹ sondern treibt das drängende (An-)Gebot des Erinnerns weiter. Drei Mal wird das Versinken in taubes, fühlloses Treiben untersagt, um das Ohr freizuhalten für das angekündigte, erfüllte Wort.

²⁵ Michel Foucault beschreibt die Heterotopie als Orte außerhalb ihres synchronen kulturellen Raumes. Er führt als Beispiele Friedhöfe, Bordelle, Kolonien und eben auch Schiffe an. Foucault 1998.

²⁶ Dies entgegen eines engeren, weil rein räumlichen Verständnisses des *Übergangs* bzw. der *Schwelle* in den Interpretationen von Gillis und Lachmann.

²⁷ Im verwandten Gedicht „Lastočka“ sind die Schatten „durchsichtig“ („prozračnyj“), blank und amorph, wie es die Eigenschaft der Seelen im Hades ist.

²⁸ Dies wiederum gemäß dem von Renate Lachmann herausgestellten Fehlen eines Schwellenbewußtseins bei den Akmeisten. Lachmann 1990, 355.

²⁹ Dies im Widerspruch zur Auslegung Burnetts.

Der Kuß der Sonne (die dritte Strophe)

Es bleiben nur Küsse, pelzig wie kleine Bienen, die sterben, wenn sie den Bienenstock verlassen haben. Sie bleiben jenen, die diesseits stehen, im Lebensdickicht, in einer Masse, über der das gleißende Licht eines erinnernden Sterbens entfacht werden soll.

Aus den mannigfachen Anbindungen an die Bienenmythologie, die auch von den genannten prominenten Interpretationen von „Voz'mi na radost'...“ angeführt werden, ist eine der ältesten hervorzuheben:

Insekten splintern aber nicht nur die Topik des Mundes, sie besetzen ihn auch. Hier die Bienen in der Vergilvita von Focas, den Mund Vergils, für die Dauer genau des Augenblicks, der ihn zum Dichter verwandelt: „Weiter [...] deckte ein Schwarm von Bienen, der plötzlich die Flur überflog, mit Waben des Liegenden Mund, daß er ströme von süßem Gesang. Dieses bewunderte einst nur noch beim heiligen Platon rühmend die Vorzeit und pries es als ein Zeichen sprachlicher Urkraft.“ Daß ein Bienen-schwarm den Mund des Dichters *deckte*, formuliert der lateinische Text prägnanter: *cohors apium [...] textit*. Die Bienen beflechten den Mund, und erst diesem durchbrochenen Geflecht entspringen die *dulces loquellas* – ein Nomen, das nicht nur Sprechen und Besingen, sondern auch Insekten (*locustes*) ineinanderwebt.³⁰
[Hervorhebung original]

Küsse sind (wie) Bienen, so gibt es der antike Mythos vor, so haben es Märchen vorgeführt, so schreibt es die russische Hochmoderne mit ihren mannigfachen Bientexten vor,³¹ so hat es Skrjabin gesagt, und so wiederholt Mandel'stam es in „Voz'mi na radost'...“.

An den Insekten entzündet sich, in der Antike, die Diskussion um Herkunft und Aufriß der Stimme. Aristoteles, im Ursprung der Metaphysik, und bekannt ist, welche zentrale Rolle die Stimme – *phoné* – das *bedeutende* Verlauten – *semantikós psophos* –, durchlaufen vom deutungslosen Klang – *psophos* –, [...]. Aristoteles spricht im Ursprung der Metaphysik der Biene (*melitta*) – die Biene ist das erste Tier der *Metaphysik* (vielleicht dasjenige auch, das sie am unermüdlichsten heimgesucht haben wird) – den Gehörsinn ab. An anderer Stelle ihr, wie den Insekten überhaupt, das Atmen und die Stimme. In seiner Schrift über die Seele, *De anima*, bestimmt Aristoteles aber das Sprechen, „da man weder beim Einatmen noch beim Ausatmen sprechen kann“, als einen Vorgang, in dem der Atem an-

³⁰ Schestag, S. 111f. Schestag zitiert Focas nach Bayer, Karl (Hrsg.) 1987. *Vergil-Viten*, München, Zürich, 250f.

³¹ Vorschreiben im temporalen wie imperativen Sinne.

gehalten wird. Die Stimme – was in der Zäsur des Atems laut wird – den Insekten gleicht. (Schestag 1996, 115f)³²

Das Innehalten zwischen Ein- und Ausatmen, in dem hier Sprechen verortet wird, ist ein Stadium des Übergangs (immer zeitlich gesehen), der nicht festgehalten werden kann. Sprechen als Prozeß. Wenn nach Aristoteles Insekten weder hören können noch atmen, und das, was in der Zäsur des Atems laut wird, Stimme ist und auch Insekt (Biene), ist der pelzige Kuß auf den Lippen Stimmgebung schlechthin.

Der Tod der Bienen ist nicht ein Absterben nach erfüllter Mission, das heißt, die Bienen sind nicht ein leerer körperlicher Rest, aus dem Leben, Atem, Sprechen gewichen ist, sondern in ihrem Sterben wird das versprochene Geschenk und Gebot des Erinnerns und Wortfindens eingelöst und ausgelöst. Sterben heißt Erinnern, Anamnese und Amnesie sind eins, im Musenkuß und damit auch im Vollzug des Gedichts. Die Zeit der Erwartung, der Ankündigung des Wortes, des orientierungslosen Irens im Lebensdickicht, ist vorbei. Die Küsse sind die kurzzeitige Berührung zweier Welten, der Stimme, des Ohrs. Die Schatten aus dem Jenseits des Vergessens haben die pelzigen Schuhe abgestreift. Das Totenreich mit seiner Erinnerungsfülle, Heimat auch von Persephones Bienen, ist hörbar geworden. Das Wort, in Mandel'stams Œuvre wichtigstes Kulturvehikel, ist da.

Wörterdämmerung (die vierte Strophe)

Die Bienen summen im durchsichtigen Dickicht der Nacht, ihre Heimat ist der Tajgetos, ihre Nahrung sind Zeit, Honigblume und Minze.

Das Summen der Bienen ist der präverbale Zustand des Gedichts (psophos eben), jenes sich ankündigende poetische Wort, das sich, mit Zeit (dem Akt), Honig(blume) (Erinnern) und Minze (Bitterkeit und Gefahr des sicheren und unabwendbaren Vergessens) gebündelt, offenbart. Es ist noch nicht artikuliert, noch nicht kultiviert und noch dem Dunkel des noch nicht von der Sonne der Erinnerung (Poesie) erhellten Sprechens verhaftet. Die Nacht ist nicht den Blick verstellendes Dunkel auf das Kommende, sondern – mit der Eigenschaft der Durchsichtigkeit dem Reich der Schatten zugehörig – Zeit der Erinnerung.

Ort der Erinnerung, die Heimat der Bienen (Bienenstock), ist der wilde Wald des Tajgetos, jene griechische Landschaft nahe dem Peloponnes, der auch mythische Heimat der Musen sein soll. Ihre Nahrung, Zeit, die Gedächtnis möglich macht, Honigblume im Vorfeld des Honigerinnerungsgeschenks, Minze, bittere Zutat des möglichen Wiedervergessens, ist eine ambivalente Fracht auf einem

³² Schestag zitiert: Aristoteles, *De anima*, 421a.

Schiff zwischen Wortgedächtnis und Wortvergessen, zwischen Lethe/Styx und zwischen Erinnerungsnacht/Erinnerungsaufleuchten.

Die dritte und vierte Strophe stehen im Zenit des Gedichts und hier finden auch, als vergänglicher Akt der Wortfindung, Honig/Erinnern und Sonne/Inspiration statt, die als Sterben/im Sterben überbracht werden. Und im Sterben beginnt das Erinnern, Anamnese und Amnesie sind eins. Das Summen der Bienen im durchsichtigen Dickicht der Nacht ist der Vollzug des poetischen Aktes, der wiederholbar, aber nicht unendlich ist.

Den viel später verfaßten Essay „Razgovor o Dante“ wird Mandel'stam mit einer Devise beenden, die er Dante zuschreibt, und sich selbst schon früh selbst gesetzt hat:

Поэтическая материя не имеет голоса. Она не пишет красками и не изъясняется словами. Она не имеет формы точно так же, как лишена содержания, по той же простой причине, что она существует лишь в исполнении. Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва. Если перо обмакивается в чернильницу, то ставшая, остановленная вещь есть не что иное, как буквеница, вполне соизмеримая с чернильницей.

Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование – текстильные, парусные, школярские, метеорологические, инженерийные, муниципальные, кустарно-ремесленные и прочие порывы, список которых можно продолжить до бесконечности.

Другими словами – нас путает синтаксис. Все именные падежи следует заменить указующими направлением дательными. Это закон обратимой и обращающейся поэтической материи, существующей только в исполнительском порыве.

Die poetische Materie hat keine Stimme. Sie malt nicht mit Farben und drückt sich nicht mit Worten aus. Sie hat keine Form und keinen Inhalt, aus dem einfachen Grund, weil sie einzig im Vollzug existiert. Der fertige Text ist nichts anderes als ein kalligraphisches Produkt, das unvermeidlich nach dem vollzogenen Ausbruch übrig bleibt. Wird die Feder wieder ins Tintenfaß getaucht, ist der fixierte, festgehaltene Text nichts anderes als eine Ansammlung von Buchstaben, die völlig den gleichen Status hat wie das Tintenfaß.

Spricht man über Dante, sollte man weniger die Formwerdung im Auge behalten als das Werden des Ausbruchs – diese textilen, segelnden, scholarenhaften, meteorologischen, ingenieurtechnischen und anderen Ausbrüche, deren Liste man ins Unendliche fortsetzen könnte.

Mit anderen Worten: Die Syntax läßt uns in die Irre gehen. Alle Nominative müßten durch die richtungsweisenden Dative ersetzt werden. Das ist das Gesetz der umkehrbaren und fortwährend sich wandelnden poetischen

Materie, die einzig im Vollzug, im Ausbruch existiert. („Razgovor o Dante“, 259/ „Gespräch über Dante“, 174f)

Was bleibt: die Partitur (Die fünfte Strophe)

Ein wildes Geschenk soll angenommen werden, eine unscheinbare („nevzračnoe“), trockene Kette von toten Bienen, die Honig zu Sonne verwandelt haben.

Die trockene Kette toter Bienen könnte, ganz im Zeichen des Phonozentrismus, der Mandel'stam bei einer leichtfertigen Lektüre unterstellt werden kann, wenn er das Werden eines poetischen Ausbruchs als einen akustischen angibt, als Schriftgrab ausgelegt werden, als abgestorbener Rest einer erfüllten tödlichen Mission. Die unscheinbare (nicht mehr leuchtende, durchsonnte, nicht mehr durchsichtige) Halskette von ehemals lebendigen Bienen als kalligraphisches Endprodukt, eine syntaktisch verkettete Reihung dunkler Punkte, materiale Reste, die als Partitur auf einen (vergangenen) Akt der Poesie verweisen.³³ Sie sind nicht mehr zu beachten, nicht mehr wert, als ein Tintenfaß, das auf dem Tisch steht und ein Instrument fürs Schreiben darstellt. Tintenfaß und kalligraphisches Produkt als Prä- und Poststadium eines Ausbruchs an Inspiration, als Vor- und Nachzeit eines poetischen Akts, der ohne sie aber nicht auskommen kann. Die Bienen haben den Erinnerungshonig zu Poesie verwoben, als Musenküsse haben sie ein Aufleuchten von Wort- und Kulturgedächtnis ausgelöst und sind im Moment des Kusses schon erloschen. Das kann man noch sehen und fühlen an dieser trockenen Kette, die nicht im gleichen Maße durchsichtig ist wie die gläsern transluzenten Schatten im Totenreich der Erinnerung, aber wie eine Partitur – die ja schon visuell einer Reihung von dunklen Punkten ähnlich ist – „nevzračnyj“ (unscheinbar) und noch nicht „prozračnyj“ (durchsichtig) auf ihre (Wieder-)Belebung warten.

Die letzte Strophe des Gedichts nimmt die erste anaphorisch auf. Und so muß auch der in der temporalen Ordnung des Gedichts beschriebene Ausbruch des poetischen Akts ein rondierender, wiederholbarer sein.³⁴ Wenn die Kette der Bienen eine unscheinbare ist, so nur, weil sie nicht „alles“ ist. Tod, trockenes,

³³ Zum Begriff Partitur als Zeichen und Beschreibungsmodell in einer intertextuell-musikalischen Interpretation vgl.: Celestini, Federico 1999, „Eine semiotische Annäherung an Intertextualität und Dekonstruktion in der Musik“, *Newsletter Moderne* 2, 14-17. Celestini bezieht sich hierbei auf das triadische Zeichenmodell von Peirce, in dem die drei Positionen von Partitur, Werk und Interpretation besetzt werden. Celestini erweitert dies jedoch, indem er darauf verweist, daß fast jede Interpretation auf bereits existente Interpretationen (oder Variationen) zurückgreift. Dies führt zu einem vielfachen und endlosen Verweisen der Partitur.

³⁴ Und schließt so, als Bienenkette, die nicht nur eine Aneinanderkettung dunkler Punkte ist, sondern ein zyklisches Gebilde, einerseits an die formal rondierende „Insektensonate“ Skrjabin an, die das Motiv der Exposition in der Coda direkt wieder aufnimmt, und vielleicht auch an die mythologischen vorgegebene Runde der Jahreszeiten, die im Persephone-Mythos angelegt ist.

körperhaftes Verbleiben ist nicht Ende, sondern wiederum auch Anfang der Poesie. Als tote sind die Bienen wiederum mit Erinnerung aufgeladen. Exponiert letztes Wort des Gedichts, das nachklingt, bleibt, „solnce“ (Sonne).

Sonne, zentrale Metapher in „Puškin i Skrjabin“ und im paratextuellen Programm zu Skrjamins „Insektensonate“, und im ersten mit dem positiv konnotierten „vollen Erinnern“ verbunden, im zweiten ebenso untrennbar mit Insekten, kennzeichnet Erfüllung.

Пушкин и Скрябин – два превращения одного солнца, два перебора одного сердца. Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним свое солнце. Они явили пример соборной, русской кончины, умерли полной смертью, как живут полной жизнью, их личность, умирая, расширялась до символа целого народа, и солнце-сердце умирающего остановилось навеки в зените страдания и славы.

Puschkin und Skrjabin – zwei Verwandlungen der einen Sonne, zwei Verwandlungen des einen Herzens. Zweimal hat der Tod eines Künstlers das russische Volk versammelt und über ihm eine Sonne entfacht. Sie gaben uns das Beispiel eines gemeinschaftsbezogenen, russischen Hinscheidens, starben einen *vollen* Tod, wie man ein volles Leben leben kann; ihre Persönlichkeit weitete sich im Sterben zum Symbol eines ganzen Volkes, und das Sonnenherz des Sterbenden war für immer angehalten im Zenit des Leidens und des Ruhms. („Skrjabin i christianstvo“, 201/ „Skrjabin und das Christentum“, 62)
[Hervorhebung original]

Damit offenbart sich die sonnenhafte Erfüllung eines Gedichts bei Mandel' štam lediglich als vorübergehender Mittelpunkt, als Stadium zwischen ankündigendem inneren Hören/Erinnern und erlöschendem (stimmlichen, artikulierten) Veräußern des Gedichts, das als fixierter Text in einer Ansammlung von Buchstaben, einer trockenen Partitur endet. Eine Partitur gibt jedoch den Blick frei auf eine mögliche Erinnerung, einen erneuten Ausbruch und ein erneutes Aufleuchten. Das manifest vorliegende Gedicht ist als Zwischenstadium³⁵ anzusehen, als unscheinbares, sichtbares, aber durchsichtiges Medium auf den musikalisch aufgeladenen Text gelegt.

Die anaphorisch markierte Rückbiegung der letzten Strophe zur ersten Zeile des Gedichts macht auf die Möglichkeit einer erneuten Erhellung aufmerksam. Dann wird die „unscheinbare, trockene Kette aus toten Bienen“ eine *d u r c h - s i c h t i g e* Partitur, die das Licht oder die prospektive Erinnerung durchscheinen läßt.

³⁵ Hier kann erneut auf das von Renate Lachmann herausgestellte Schwellenbewußtsein oder auf Gillis Phänomens des Übergangs verwiesen werden, da es sich aber um ein zeitliches Phänomen handelt, scheint der Begriff Zwischenstadium angebracht.

Die zyklische Form des Gedichts schließt ein lineares Zeitkonzept, wie es implizit in Nilssons erster Interpretation angelegt ist, aus. Das Endprodukt der Bienenkette ist nicht ein Erlöschen in einem negativ konnotierten Tod, sondern gleichzeitig auch die Möglichkeit, von Neuem zu beginnen. Das interne Zeitkonzept des Gedichts ist ein reversibles und/oder zyklisches, das im antizipierenden Lesen der Partitur die Ankündigung des Wortes vernimmt.

Der Prätext Sonate, dessen spezifische Medialität als Musikstück hinter dem Motivkomplex Biene-Kuß-Sonne zunächst zurückbleibt, erfüllt den dialogisch synchronisierenden Part eines Referenzsignals und wird erst durch den anderen Prätext „Skrjabin i christianstvo“ als „musikalisch“ lesbar. „Musik“ findet im Wort statt, nicht als Folie,³⁶ nicht als Ziel, sondern als Vor-, Jetzt- und Nachzeit.³⁷

Eine reine Verortung poetischer Materie in der Musik würde der symbolistischen Überhöhung von Musik nahekommen. Musik allein, als Kunst und Medium, reicht jedoch nicht aus, Mandel'stams poetologische Devise zu beschreiben. Diese, in den Essays „Slovo i kul'tura“, „O prirode slova“, „Skrjabin i christianstvo“ und schließlich „Razgovor o Dante“ entwickelt und in einige lyrische Texte eingeschrieben, weist sich als eine eher synästhetische oder multimediale³⁸ aus, die mehrfache und gleichzeitige Sinneserfahrung an die Stelle linearer Entwicklung einer Wortfindung setzt.

Musik, die in seinen Texten ja doch vielfach genannt wird (jedoch wiederum, wie dies bei Mandel'stam häufig ist, polysem) wäre in einem auditiven Schaffensakt unabdingbar als präverbales Material, Materie aus der entsteht, hervorbringende Matrix, Maternität, wäre also, als Kunst der Musen schlechthin, Muse. Muse ist diejenige, die das Wort ermöglicht, ungeformt noch, das ihr beständiger, inspirierter Begleiter sein wird, eine, dem poetischen, (gestalteten/bearbeiteten) Wort immanente „antike“ Verbindung/Koexistenz von Sprache und Klang.

Dabei können akustisches Präverbales und manifestes Visuelles, Laut und inneres Bild, nicht gegeneinander ausgespielt werden.

Notation als Durchsichtigkeit und die Wieder-Lesbarkeit eines Textes

Die musikalische Fährte, die in „Voz'mi na radost'...“ gefunden und verfolgt wurde, führt in einen breiteren Zusammenhang musikalischer Metaphorik und poetologischer Devise bei Mandel'stam. Die korrespondierenden Metaphoriken des paratextuellen Programms der „Insektensonate“ und des Gedichts überfüh-

³⁶ Dies analog zu einer Zusammenschließung von Text und Musik, die einem *intertextuellen* Konzept folgt. Vgl. hierzu Steven P. Schers Konzept der *verbal music*. Scher 1984, 12f.

³⁷ Die Nennung der Zeitausrichtungen, die ja ein lineares Zeitkonzept implizieren, sind an dieser Stelle weniger angebracht als die Bergsonsche Dauer, die diese Perspektivität ausblendet.

³⁸ Multimedial, aber nicht heteromedial.

ren eine Einzelanalyse in einen Kontext intermedialer Inspiration und Ereignishaftigkeit, die sich auch im intermedialen Kontext der russischen Moderne als exklusiv ausweist.³⁹

Die wiederkehrenden visuellen Metaphoriken der „prozračnost“ (Durchsichtigkeit), „nevzračnost“ (Unscheinbarkeit) in „Voz'mi na radost'...“ und „Lastočka“, der „zrjačie pal'cy“ (sehende Finger) im Aufsatz „Slovo i kul'tura“ und in „Lastočka“, der „slepost“ (Blindheit), ebenfalls in „Lastočka“, und ihrer Paronomasie „slepok“ (Druckstock) in „Slovo i kul'tura“ widersprechen dem oben entwickelten akustischen oder auditiven Konzept der Wortfindung nicht, sondern weisen Mandel'stams Entwurf als einen intermedialen aus, der (imaginär) Akustisches mit Visuellem und auch Taktilen verbindet und die Dauer des poetischen Worts zu einem synästhetischen Ereignis macht.⁴⁰

Die Bienen der dritten Strophe von „Voz'mi na radost'...“ summen im durchsichtigen Dickicht der Nacht. Die pelzig beschuhten Schatten der zweiten Strophe von „Voz'mi na radost'...“ bewohnen im verwandten Gedicht „Lastočka“ durchsichtig einen jenseitigen Palast, ebenso sind die Mähnen der Pferde, die in Anlehnung an die in der Aenaeis beschriebene Katabasis des Odysseus in der Unterwelt grasen, durchsichtig.

Die Bienenkette der letzten Strophe, als Reihung dunkler Punkte einem Notenbild ähnlich, setzt einen manifest vorliegenden Text nicht als (stummen) Erinnerungsrest an eine kurze Zeit des erfüllten Wortes, der ein Wiederholen dieser Zeit möglich macht und dazu aufruft, sondern gibt den Blick auf das Erinnern frei, das synchron stattfindet. Buchstaben sind gleichsam dunkle (und trockene, unscheinbare) Notenpunkte einer als Gedichtstext vorliegenden Partitur, die jedoch die Sicht auf den Vollzug der Poesie freigibt. Die schriftlich fixierte Form des Gedichts ist gleichermaßen (graphisch) opak und (semantisch) transluzent.

Die Schrift der Partitur ist, wenn sie Grab und Totes bergend ist,⁴¹ dann nicht negativ, sondern (prospektive) Erinnerung beinhaltend. Sie ist nicht Gedächtnisstütze, sondern, da das Wort Dauer ist, Gedächtnis selbst.

Transluzentes, Durchsichtiges, Durchscheinendes wird in Mandel'stams *Tristia*-Gedichten als Verweise auf ein Jenseits ausgelegt.⁴² Dieser in Metaphysiken des Sinns in ein Anderswo verlagertes Ort des Wahren ist hier jedoch kein Ort (oder nur ein Ort im Sinne des nirgendwo festzumachenden Schiffs, des Heterotops im Außen des synchronen Textes), sondern eine gleichzeitige, im

³⁹ Und gerade diese Exklusivität, auktorial gebunden, findet sich im Begriff des Megatextes.

⁴⁰ Dies könnte wiederum im Zusammenhang mit Skrjabins großem multimedialem Projekt *Mysterium* aufgefaßt werden.

⁴¹ So in der Tradition der Schriftskepsis gelesen, die aus der Rezeption des Platonischen *Phaidros* folgt.

⁴² Die Eigenschaft der Durchsichtigkeit ordnet Mandel'stam in *Tristia* häufig der Unterweltgöttin Persephone zu, die als „prozračno-seraja vesna“ (durchsichtig-grauer Frühling) auftritt. Gillis 1976, 142.

Finden des Worts und des Gedichts stattfindende Aktion. Etwas Transluzentes impliziert die Existenz einer Oberfläche,⁴³ hinter die geschaut werden kann. Mandel'stams Konzept der Durchsichtigkeit verweist jedoch nicht auf einen visuellen Akt, der eine in temporaler Sukzession angeordnete Folge von Ereignissen aufnimmt, sondern auf eine Durchgängigkeit oder Durchlässigkeit, die Synchronizität impliziert. Die diversen Stadien der Wortfindung und des poetischen Aktes sind nicht sukzessiv, sondern koexistent (räumlich) und synchron auffindbar.⁴⁴

Die sehenden Finger, mit denen der Blinde in „Slovo i kul'tura“ ein ihm liebes Gesicht betastet und wiedererkennt, finden sich auch in „Lastočka“, und wiederum sind sie mit dem Wiedererkennen korreliert. Die „aufgewölbte Freude des Wiedererkennens“,⁴⁵ das Betasten der konvex differenzierten inneren Form mit dem Gehör des Dichters (eine synästhetische Erfahrung, die weder das auditive noch das visuelle noch das taktile Moment allein gelten läßt) schließt ein Oberflächen-Tiefen-Verhältnis oder eine Form-Inhalt-Relation aus. Ein Gedicht (ein Wort) ist hier nichts Lokalisierbares (wie es auch in der Metapher des unvertäuten Bootes, das nicht loszuknoten ist, in der zweiten Strophe deutlich wird), sondern ein Zustand zwischen Innen und Außen (das Heterotop) und Vorher-Jetzt-Nachher (die Heterochronie). Ein Finden des Wortes, das gleichsam einen Zugang „von außen“ vorstellt, einen Weg von der Form zum Inhalt, ist in Mandel'stams poetologischem Entwurf nicht gegeben.

Das Stadium des Zwischen, das in seiner unabdingbaren und fühlbaren Existenz aber zentral ist (und eine Kategorie des Müßens birgt), ist auch nur in einer paradoxalen Kopplung imaginär sinnlicher Erfahrung vermittelbar: Die „sehenden Finger“ („Slovo i kul'tura“, „Lastočka“) betasten mit „aufgewölbter Freude“ („Lastočka“) den „klingenden Abguß der Form“ („Slovo i kul'tura“).

Wenn Mandel'stam später im Schlußkapitel von „Razgovor o Dante“ schreibt, daß die poetische Materie keine Form und keinen Inhalt habe, weil sie

⁴³ Burnett weist in seiner Interpretation zu „Voz'mi na radost'...“ auf ein analoges Konzept der Oberflächen- und Tiefendimension in Rainer-Maria Rilkes *Duineser Elegien* hin. Burnett 1992, 20.

⁴⁴ Und verweisen hier wiederum auf das Bergsonsche Konzept der gleichzeitigen Koexistenz verschiedener „Dauern“. Vgl. hierzu im Zusammenhang mit dem Konzept des Werdens in Bergsonianischer Rezeption auch: Deleuze/Guattari 1997, 325.

⁴⁵ Vgl. hierzu die vierte Strophe des verwandten Gedichts „Lastočka“: „О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость узнавания. / Я так боюсь рыцанья Аонид, / Тумана, звона и знания.“ (О könnte man den sehenden Fingern ihre Scham zurückgeben, die aufgewölbte Freude des Wiedererkennens./Ich fürchte so das Schluchzen der Aoniden./den Nebel, den Schall und das Klaffen).

Die Schwalbe, die in der ersten Strophe auf gebrochenen Flügeln in den Palast der Schatten zurückkehrt, (wahrscheinlich im Kontext der Ätiologie der Nachtigall und der Schwalbe im Zusammenhang mit den mythischen Figuren Philomele und Prokne anzusiedeln) tritt im Kontext des nicht mehr erinnerten Wortes auf. Einen ähnlichen Verweis auf den Zusammenhang zwischen dem Prokne- und Philomele-Mythos und der antiken Bedeutung der Biene gibt auch Schestag 1996, 114.

lediglich im Vollzug existiere, daß sie nicht mit Farben male und sich nicht mit Worten ausdrücke, expliziert er, was er in den metapoetischen Gedichten um „Voz'mi na radost'...“ dreizehn Jahre früher bereits vorgeführt hat: Dichten als Werden des Wortes, das kein Innen und kein Außen hat und als lichtiges Ereignis „durch“ die Partitur des Textes lesbar wird.

L i t e r a t u r

- Barricelli, J.-P. 1988. *Melopoiesis: approaches to the study of literature and music*, New York.
- Bergson, H. 21999. „Von der Mannigfaltigkeit der Bewußtseinszustände. Die Vorstellung der Dauer“, ders., *Zeit und Freiheit*, Hamburg, 60-105.
- Brown, C.S. 1987 [1948]. *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Ann Arbor.
- Burnett, L. 1992. „Contours of the Creative Word: Mandel'shtams ‚Voz'mi na radost'‘ in Perspektive“, *SEER*, 1, 18-52.
- Celestini, F. 1999. „Eine semiotische Annäherung an Intertextualität und Dekonstruktion in der Musik“, *Newsletter Moderne*, 2, 14-17.
- Deleuze, G./Guattari, F. 1997. „Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden...“, dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin, 317-422.
- Deppermann, M. 1982. *Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende*, München.
- Derrida, J. 1990. *Chôra*, Wien.
- Ester, H. 1997. *Fließende Übergänge: Historische und theoretische Studien zu Musik und Literatur*, Amsterdam.
- Foucault, M. 1998. „Andere Räume“, Barck, K./Gente, P., Paris, H./Richter, S. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 34-46.
- Gier, A. 1995. *Musik und Literatur: komparatistische Studien zur Strukturverwandschaft*, Frankfurt/M.
- Gillis, D.C. 1976. „The Persephone Myth in Mandel'stams ‚Tristia'“, *California Slavic Studies*, 9, 139-159.
- Handschin, J. 1990. *Musikgeschichte im Überblick*, Wilhelmshaven.

- Hansen-Löve, A.A. 1993. „Mandel'shtams Thanatopoetics“, Vroon, R./Malmstadt, J.E. (Hrsg.), *Readings in Russian Modernism. To Honour of Vladimir Markov*, Moskau, 121-157.
- Ders. 1999. „Muchi – russkie, literaturnie“, *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 4, 95-131.
- Ders. 1991. „Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne“, *Poetica* 21, 166-216.
- Kac, B. 1997. *Muzykal'nye ključi k russkoj poëzii: issledovatel'skie očerki i kommentarii*, Sankt Petersburg.
- Kannonier, R. 1994. *Verflechtungen: Texte zu Literatur und Musik*, Linz.
- Kittler, F. 1995. „Musik als Medium“, Dotzler, Bernhard J./Müller, E. (Hrsg.), *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, Berlin, 83-99.
- Kreutzer, H.J. 1994. *Obertöne: Literatur und Musik: neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*, Würzburg.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M.
- Dies. 1985. „Text und Gedächtnis. Bemerkungen zur Kulturosophie des Akmeismus“, Gumbrecht, H.-U./Link-Heer, U. (Hrsg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt/M., 283-301.
- Lehmann, J. 1991. „Atmen und Verstummen. Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandel'stam und Celan“, Buber, G./Preuß R. (Hrsg.), *Paul Celan „Atemwende“. Materialien*. von Gerhard Buber und Roland Preuß. Würzburg, 187-199.
- Mandel'stam, O. 1993. „Razgovor o Dante“, ders., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Hrsg. von P. Nerler, A. Nikitaev, Moskva, Bd. III, 216-259.
- Ders. 1993. „Skrjabin i christianstvo“, ebd., Bd. I, 201-205.
- Ders. 1993. „Slovo i kul'tura“, ebd., Bd. I, 211-216.
- Ders. 1993. „Voz'mi na radost'...“, ebd., Bd. I, 147.
- Ders. 1993. „Utro akmeizma“, ebd., Bd. I, 177-181.

- Mandelstam, O. 1994. „Das Wort und die Kultur“, ders., *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays 1913-1924*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Frankfurt/M., 82-88.
- Ders. 1994. „Der Morgen des Akmeismus“, ders.: *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I 1913-1924*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Frankfurt/M. 1994, 17-22. Hier 18.
- Ders. 1994. „Gespräch über Dante“, ders., *Gespräch über Dante. Gesammelte Essays II*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Frankfurt/M., 113-175.
- Ders. 1994. „Puschkin und Skrjabin (Fragmente),“ ders., *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays 1913-1924*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Frankfurt/M., 62-69.
- Nilsson, N.A. 1963. „Osip Mandel'stam and his Poetry“, *Scando-Slavica*, 9, 37-52.
- Ders. 1974. „Mandel'stams Poem „Voz'mi na radost““, *Russian Literature*, 7/8, 165-180.
- Pšybylskij, R. 1991. „Osip Mandel'stam i muzyka“, *Osip Mandel'stam. K 100-letiju so dnja roždenija*. Hg. von Mandel'stamovskoe obščestvo, Moskau, 103-124.
- Ronen, O. 1977. „The dry River and the black ice. Anamnesis and amnesia in Mandel'stams poem „Ja slovo pozabyl““, *Slavica Hierosolymitana*, 1, 177-184.
- Sabaneev, L. 1928. *Vospominanie o Skrjabinе*, Moskau.
- Scher, S.P. 1984. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin.
- Schestag, Th. 1996. „Stimmen Immen“, *Der Prokurist*, 18, 71-126.
- Taranovskij, K. 1967. „Pčely i osy v poézii Mandel'stama: k voprosu vlijanija Vjačeslava Ivanova na Mandel'stama“, *To Honor of Roman Jakobson*. The Hague, 1973-1995.
- Wachtel, A. 1998. *Intersections and transpositions: Russian music, literature, and society*, Evanston.
- Ziegler, K. (Hrsg.) 1975. *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, München.

Tanja Zimmermann

**DER DOPPELGÄNGER ALS INTERMEDIALE FIGUR –
WAHNSINN ALS INTERMEDIALES VERFAHREN**
Zu Nabokovs *Otčajanie/Despair*

1. Import und Export der Medien als Projektion

Die literarische Figur des Doppelgängers ist sowohl im psychoanalytischen als auch im technischen, medialen Sinne eine Projektion. Den Begriff der Projektion hat die Psychoanalyse den Medien ihrer Entstehungszeit entlehnt – der um 1880 entwickelten Diaprojektion, technisch gesehen einem Vorläufer des Kinos – und ihn metaphorisch verwendet. Die Psyche ‚projiziert‘ nicht Bilder auf eine Leinwand, sondern das Unbewußte projiziert unverarbeitete Erlebnisse, die sich der Akzeptanz entziehen, zurück in eine verfälschte Wirklichkeit. Was in der Psychoanalyse nur Metapher ist, wird in der literarischen Figur des Doppelgängers zu einer medialen Projektion: die Figur schafft sich eine Projektion ihrer selbst, die in ein anderes, bloß suggeriertes Medium projiziert wird. Der Projizierende im ersten Medium der schriftlich fixierten Literatur interagiert mit seiner Projektion im zweiten, auditiven und/oder visuellen Medium. Die Spaltung bzw. Verdoppelung der Medien macht dabei das mediale System der Literatur im Kontext anderer Medien – der bildenden Kunst, des Theaters und des Films – zum Thema. So beruht der Doppelgänger als literarische Figur auf einer Spaltung bzw. Verdoppelung einer projizierenden Gestalt, des Projektors, der einem entwicklungsgeschichtlich älteren Medium angehört, und einer projizierten Figur, der Projektion in einem neueren, darüber gelagerten Medium.¹ Die Projektion vollzieht sich entweder durch eine visualisierte Beschreibung, deren Hintergrund die Verfahren der visuellen Medien in Kunst und Technik sind, oder durch den *skaz*, durch den sich die auseinanderdriftenden Figuren auditiv, mimisch und gestisch allmählich verselbständigen.² Die beiden Typen der Audiovisualisierung werden wiederum zum Echo mediengebundener Schreibverfahren, die im jeweiligen medienhistorischen Kontext des Werkes bedeutsam

¹ Kittler (1977) zeigt am Beispiel der romantischen Doppelgängerfiguren die Vormacht der schriftlich fixierten Figuren vor denen im Medium der unfixierten mündlichen Sprache.

² Drubek-Meyer/Meyer (1997) unterscheiden im Text zwischen zwei medialen Ebenen, der ‚Erstschrift‘ bzw. dem schriftlich fixierten Text, und der ‚Zweitschrift‘, einer mit Hilfe vom *skaz* evozierten auditiven, über die ‚Erstschrift‘ gelagerten Schicht.

waren. Der Doppelgänger ist also mehr als die Halluzination eines Wahnsinnigen bzw. eine phantastische Gestalt der romantischen Literatur. Er fungiert als eine intra- bzw. intermediale Figur innerhalb des literarischen Werkes. Es handelt sich also um suggerierte, inszenierte Intermedialität, indem innerhalb eines Mediums die Spur eines anderen Mediums gelegt wird. Wie die Projektion in der Psychoanalyse nur metaphorisch verstanden wird, in der literarischen Konstruktion des Doppelgängers aber als technisches, mediales Verfahren wieder Anwendung findet, so wird die inszenierte Intermedialität der literarischen Doppelgängergeschichten später in der Verfilmung zur wirklichen Intermedialität – der Stoff wird nun tatsächlich in zwei technisch verschiedenen Medien, der Literatur und dem Film, realisiert.

2. Wahnsinn als intermediales Verfahren

Der Held des Romans *Otčajanie/Despair* (1932/1966),³ der privat und geschäftlich ruinierte Schokoladenfabrikant Hermann, scheint an einer Geisteskrankheit zu leiden, als deren Folge er sich nicht nur die wahnhaftige Figur eines Doppelgängers einbildet, sondern diese als falschen Doppelgänger in eine wirkliche Person projiziert. Der Wahn produziert nicht nur eine immaterielle, halluzinierte Gestalt, sondern macht einen anderen Menschen zur bloßen Projektionsfläche. Den Mord am Doppelgänger, in der literarischen Tradition zuvor stets ein Selbstmord, macht Nabokov zum Mord an einem anderen Menschen. Doch Nabokov warnt im Vorwort zur zweiten, englischen Fassung des Romans vor einer sozialen oder politischen, philosophisch-ethischen oder psychoanalytischen Interpretation des Romans: „*Despair*, in kinship with the rest of my books, has no social comment to make, no message to bring in its teeth. It does not uplift the spiritual organ of man, nor does it show humanity the right exit. [...] The attractively shaped object or Wiener-schnitzler dream that the ea-

³ Zu *Otčajanie/Despair* vgl. Field 1967, 235, 237; Rosenfield 1967; Proffer 1968; Suagee 1974; Grayson 1977, 59-82; Carroll 1982; Connolly 1983; Connolly 1992; Klosty Beaujour 1995; Davydow 1995; zuletzt als Monographie: Smirnov (Hg.) 2000. Der Roman hat eine lange und komplizierte Genese. Als *Otčajanie* 1932 in Berlin geschrieben, erschien das Werk 1934 in Fortsetzungen in der in Paris herausgegebenen Zeitschrift *Sovremennye zapiski*, bevor es 1936 im Emigrantenv Verlag Petropolis in Berlin verlegt wurde. 1936 übersetzte Nabokov den Roman erstmals für den Londoner Verlag John Long ins Englische. Das Buch erschien 1937, ging jedoch bei der Bombardierung Londons in der gesamten Auflage verloren. In der zweiten Übersetzung des Romans, die 1966 beim Verlag Putnam's Sons in New York erschien, nahm Nabokov Veränderungen vor, indem er die Spur des filmischen Mediums noch deutlicher in Erscheinung treten ließ (Hervorhebung des Visuellen, Einrahmung der ‚Bilder‘ als *tableaux*, Dynamisierung der ‚Bilder‘ zu *tableaux vivants*, regieartige Anweisungen, Verwandlung des Lesers in den Betrachter durch Manipulation seiner Blicke, neue voyeuristische Szenen usw.). Zur Visualisierung und Medialisierung im Roman *Lolita* vgl. Murašov 1998, zur Thematisierung und Allegorisierung des Films und seiner Rezeption vgl. Drubek-Meyer/Meyer 1999. Zu den filmischen Zitaten aus dem deutschen Stummfilm vgl. Borisova 2000, Schlothauer 2000.

ger Freudian may think he distinguishes in the remoteness of my wastes will turn out to be on closer inspection a derisive mirage organized by my agents (Nabokov 1966, 8).“

Die drei Verfahren der Verfremdung – Demotivierung, Depsychologisierung und Dekontextierung, – die im Zentrum von Nabokovs literarischen Strategien stehen (Hansen-Löve 1978, 580), lassen vom Wahnsinn nur entleerte Signifikanten übrig. Sie entstammen der literarischen Tradition des Wahnsinns, die von *Hamlet* bis zu den cineastischen Realisierungen im frühen 20. Jahrhundert reichen. Kunst (als Mediegeflecht) und Wahnsinn sind bei Nabokov synonym und austauschbar (Field 1967, 180; Connolly 1983; Wood 1994). Der Wahn und die Trance sind die Entrückung, der Transport. Der entleerte Wahnsinn und der falsche Doppelgänger, Hauptthemen des Romans, werden von Hermann, zugleich Held und impliziter Autor, mit dem russischen formalistischen Begriff *inoskazanie*, „Anders-Sagen“, bezeichnet (*Otčajanie*, 150/*Despair*, 168). Auf der Ebene des Sujets wird der Wahn als *inoskazanie* zum Schlüssel eines intermedialen Verfahrens erhoben, die multiple Persönlichkeit steht fürs mediale Geflecht.

2. Wahnsinn als intermediales Verfahren

Michel Foucaults Geschichte des Wahnsinns verdanken wir die Einsicht, daß der Wahn ein gesellschaftliches Konstrukt ist – eine Fiktion, der in den Mechanismen von Einschluß und Ausgrenzung, Identität und Alterität, Bewußtsein und Verdrängung eine Schlüsselrolle zukommt (Foucault 1968; Foucault 1997). Doch der Psychologie, die den Wahn bloß zur Krankheit erklärte, mißlang es, ihn in seiner Gesamtstruktur zu erfassen. Jacques Derrida stellte in seiner Kritik von Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* in Frage, ob das Unterfangen, eine Geschichte des Wahnsinns zu schreiben, überhaupt möglich sei (Derrida 1997, 53-101). „Das Schweigen des Wahnsinns“, den Foucault zum Sprechen bringen wollte, könne nur metaphorisch, im Pathos ausgedrückt werden. Doch gerade durch seine Übersetzung in die Literatur bleibt der Wahnsinn gegenüber Derridas Kritik immun, da er sich als Pathos, als Ausdruck im Roman re-produzieren läßt (Hansen-Löve 1991, 7-14). Der Wahn-Sinn wird in sinn-fälligen und sinnlichen Wahn verkehrt, und als solcher löst er die gesellschaftlich gezogene Grenze, die ihn einsperrt, auf.

2.1. Wahnsinn als Methode

William Shakespeare ließ um 1600 Polonius Folgendes über Hamlet konstatieren: „Though this be madness, yet there is method in’t (Shakespeare 1997, 130).“ Dreihundert Jahre später umschreibt Dr. Watson mit demselben Satz die

detektivische Methode Sherlock Holmes' in „The Reigate Puzzle“ (Sebeok-/Umiker-Sebeok 1983, 45): „I have usually found that there was method in his madness (Conan Doyle 1981, 402).“ Hamlet hat sich als Wahnsinniger, Holmes als Detektiv in die Literaturgeschichte eingeschrieben. Polonius führt seine Beobachtung noch weiter: „Mad let us grant him then, and now remains/ we find out the cause of this effect,/ Or rather say, the cause of this defect [...] (Shakespeare 1997, 124).“ Polonius erkennt nicht nur eine Methode, ein Verfahren im Wahnsinn, sondern stellt den Wahnsinn, den Defekt, mit dem künstlerischen Effekt gleich. Daß diese Worte gerade ihm in den Mund gelegt wurden, ist kein Zufall. Polonius behauptet, er kenne sich mit der Kunst nicht aus. So versichert er der Königin, „Madam, I swear I use no art at all [...] (Shakespeare 1997, 124).“ Da die Aufgabe der Kunst bzw. der Kunstfertigkeit ist, ihr Verfahren zu maskieren, fällt dem ‚Laien‘ Polonius die Rolle zu, das Verfahren Shakespeares bloßzustellen. Der anonyme Begleiter Monsieur Dupins aus den Detektivgeschichten Edgar Allan Poes, der als Erzähler fungiert, und Dr. Watson, der Berichterstatter Sherlock Holmes', kennen sich genauso schlecht wie Polonius mit der ‚Kunst‘ aus – in diesem Falle der Kunst des Aufdeckens von Verbrechen. Beide stehen, wie der ‚langsame‘ Leser, als betrachtende Zeugen zur Seite. Ihr Auge erweist sich als ein unzuverlässiges Instrument, dem die künstlerischen Effekte, unsichtbar bleiben. In Conan Doyles „A Case of Identity“ wird der Unterschied zwischen dem selektiven, detektivischen Auge und dem unselektiven, ‚blinden‘ Auge des Chronisten explizit vorgetragen. Auf Watsons Bemerkung „You appeared to read a good deal upon her which was quite invisible to me,“ antwortet Holmes: „Not invisible but unnoticed, Watson; you did not know where to look, and so you missed all that was important (Conan Doyle 1981, 196).“

Auch in den wahnhaften Wahrnehmungsstörungen von Nabokovs Held Hermann in *Otčajanie/Despair* zeichnet sich eine Methode ab. Im zentralen 9. Kapitel weist der Held und implizite Autor selbst darauf hin, daß die Doppelgänger-Thematik sinnbildlich als „inoskazanie“ (*Otčajanie*, 150) bzw. „allegorical meaning“ (*Despair*, 168) gemeint sei. Die Allegorie von dem wohlhabenden Hermann und dem armen Felix, sei – so Nabokov im Vorwort – jedoch keine Allegorie von Reichtum und Armut, von Böse und Gut, von Kapitalismus und Sozialismus. Auch die Wahnvorstellung vom Doppelgänger sei nicht mit der psychoanalytischen Methode analysierbar. Hinter der allegorischen ‚obscuritas‘ verbirgt sich ein sinnbildliches System, ein ‚Anders-sagen‘ (*ino-skazanie*), dessen primäre Sinnebene beständig durch eine sekundäre ersetzt wird.⁴ Hermanns Methode wird wie die Hamlets und die des Detektivs durch ein

⁴ Der Begriff *inoskazanie* geht im russischen Formalismus weit über seine rhetorische Bedeutung hinaus. Unter *inoskazanie* wird nicht nur eine Allegorie verstanden, sondern ein wesentliches Prinzip der Verfremdung (vgl. Hansen-Löve 1978).

künstlerisches System verhüllt. Die Rolle des für die künstlerischen Effekte ‚blinden‘ Polonius bzw. des Chronisten, der das Verfahren bloßlegt, fällt dem ausdrücklich als unbegabt charakterisierten Maler Ardalion zu. Er entlarvt Hermanns vermeintliche Kunst, die Inszenierung des Doppelgängers, als einen billigen, banalen, altbekannten Trick (*Otčajanie*, 196/*Despair*, 215). Ardalion legt nicht nur Hermanns Verfahren bloß, sondern macht den Leser auch mit einem augenfälligen Fehler bekannt: Hermann und Felix, Original und Kopie, ähneln einander in keiner Weise. Damit fehlt die entscheidende Voraussetzung einer traditionellen Doppelgängergeschichte.

In Shakespeares Tragödie, in den Detektivverzahlungen Edgar Allan Poes und Arthur Conan Doyles, und schließlich in Nabokovs Roman wird dieselbe Konstellation eines scheinbar wahnsinnigen ‚Künstlers‘ und eines für die Kunst ‚blinden Un-Künstlers‘ hergestellt. Der ‚Künstler‘ produziert den Wahn als sinnvolles künstlerisches Verfahren und folgt den Gesetzmäßigkeiten der *motivirovka*, die nur innerhalb des Mediums Kunst herrschen (Hansen-Löve 1978, 401-411). Der für die Kunst ‚blinde Un-Künstler‘, der außerhalb des Mediums Kunst steht, fühlt sich in den künstlerischen Effekt bzw. Defekt (Wahn) nicht hinein, sondern betrachtet ihn nur ‚von außen‘ als Verfahren. Um den Wahnsinn literarisch zu beschreiben, werden zwei Instanzen benötigt – eine, die den Wahnsinn produziert und die andere, die ihn re-produziert, wahrnimmt und beschreibt. Die Abspaltung der Erzähl- bzw. Perzeptionsinstanzen (Projektor) von den erzählten, perzipierten (Projektion) richtet sich nach zwei Modellen:

1) als Spaltung zwischen der Erzähl- bzw. der Perzeptionsinstanz, dem Projektor, und der erzählten bzw. perzipierten Instanz, der Projektion. Der Projektor verfährt wie der technische Apparat: er produziert den Lichtstrahl, der die Projektion generiert. Er befindet sich außerhalb des Mediums bzw. im ersten Medium (aus der Sicht des Lesers), aus dem heraus er die Projektion innerhalb des Mediums bzw. im zweiten, anderen Medium (aus der Sicht des Lesers) betrachtet. Diesem Modell folgt die Detektivgeschichte, in welcher der nur im Augenblick der intuitiven Aufklärung ‚wahnsinnige‘ Detektiv im Akt der Detektion als Projektion fungiert, die vom Berichterstatter, dem Projektor, beschrieben wird. Der Chronist als Erzähler-Betrachter befindet sich in der Detektivgeschichte, der ‚wahnsinnige‘ Detektiv transzendiert im Akt der Aufdeckung in die dem Leser verschwiegene Geschichte des Verbrechens.

2) als Spaltung des Wahnsinnigen selbst in Erzähl- bzw. Perzeptionsinstanz und erzählte bzw. perzipierte Instanz. Fehlt der Erzähler, dessen Augen als Projektionsstrahl für die Generierung des Verfahrens dienen, spaltet sich der Wahnsinnige selbst, um den Wahn zu re-produzieren. Diese Spaltung kann innerhalb des Körpers als Inkorporierung oder außerhalb des Körpers als Verdoppelung erfolgen. Im Falle Hamlets, dessen Monolog zwischen zwei Redeinstanzen – seiner eigenen und der inkorporierten Instanz des Vaters – oszilliert,

erfolgt die Spaltung innerhalb des Körpers zwischen zwei Polen. Der Projektor ist der Wahnsinnige selbst, wobei der Schwerpunkt auf dem Sinnvollen seines Wahns liegt. Die Projektion ist auf den Wahnsinnigen selbst gerichtet, doch auf seinen Wahn fokussiert. Kein technisches Medium für die Projektion wird benötigt, da die Figur selbst als Körper-Medium fungiert. In den Doppelgänger-Geschichten vollzieht sich die Spaltung des Wahnsinnigen außerhalb des Körpers als Verdoppelung. Dazu wird ein technisches Medium für die Materialisierung des Doppels benötigt – ein Bild, ein Spiegel, eine Bühne oder ein Film. Der Wahnsinnige als Original dient als Projektor im ersten Medium, der Wahnsinnige als Projektion im zweiten Medium als Kopie.

2. Mediale Verdoppelung als Ver- und Enthüllung des Verfahrens

Dem Vorgehen des Wahnsinnigen und des Detektivs zur Aufdeckung eines Verbrechens liegt dieselbe Methode zugrunde: ein Spiel mit der Identität, eine Fälschung, die dem Original täuschend ähnelt (vgl. Tani 1984; van Leer 1993; Niehaus 1999). Hamlet bedient sich einer Gruppe reisender Schauspieler, die im Spiel die Mordszene verdoppeln. Indem er ein Schauspiel inszeniert, verhüllt er sein detektivisches Vorhaben. Die Pantomime dient ihm zur Entlarvung des Mörders: „I'll have these players/ Play something like the murder of my father/ Before mine uncle, I'll observe his looks,/ I'll tent him to the quick, if'a do bench/ I know my course [...] (Shakespeare 1997, 154).“ Doch die spiegelartige Verdoppelung des Spieles im Spiel dient nicht nur der Entlarvung des Mörders, sondern auch der Offenlegung des theatralischen Verfahrens. Die Bühne wird zum Ort, auf dem mit Hilfe einer Kunst, der nonverbalen Pantomime, nicht nur die kriminelle ‚Kunst‘ des Königspaars enthüllt wird, sondern auch die Kunst des Dramas *Hamlet*. In diesem Augenblick wird nämlich die Sujethaftigkeit *Hamlets* durch die Sujethaftigkeit der Pantomime, das gemischte gestisch-sprachliche Medium durch das ausschließlich gestische Medium ‚überblendet‘. Die Illusion wird nicht zerstört, indem das Schauspiel aus dem Rahmen der Bühne austritt, wie es später im romantischen Theater mittels der romantischen Ironie geschieht. Im Gegenteil: die Bühne öffnet sich in die andere Richtung, vom Zuschauer weg, indem sie sich verdoppelt. Es entsteht ein medialer Korridor der Verdoppelungen von Zuschauern und Schauspielern: des wirklichen und des gespielten Zuschauers auf der Bühne, des gespielten Stücks *Hamlet* und des auf der verdoppelten Bühne gespielten Stücks *Mouse-trap* – nicht nur eine Mausefalle für den König, sondern auch eine Mausefalle für alle anderen Zuschauer, auf und vor der Bühne, die zu Mitspielern, ja Komplizen werden. Der dänische Prinz spielt eine Doppelrolle, indem er zugleich als Schauspieler im Theaterstück *Hamlet* und als Zuschauer der Pantomime auftritt.

Eine ähnliche Struktur der Verdoppelung analysierte Jacques Lacan in der Erzählungen „The Purloined Letter“ (1845) Edgar Allan Poes, wo sich drei Arten von Blicken um einen kompromittierenden Brief durch Wiederholung verdoppeln (Lacan 1988): Der erste Blick, der nicht sieht, gehört dem betrogenen König, der nie vom Brief erfährt. Seine Position ähnelt der eines Schauspielers auf der Bühne. Der zweite Blick, der sieht, daß der erste nicht sieht, gehört der Königin, die sieht, daß der König nichts merkt. Sie ist Zuschauerin vor der Bühne. Der dritte Blick, der sieht, daß die ersten beiden nicht sehen, gehört dem Täter, Minister D. Indem er die Szene als Zuschauer betritt, verwandelt er die Königin in die Schauspielerin auf einer zweiten, verdoppelten ‚Bühne‘. In ihrer doppelten Rolle als Schauspielerin und Zuschauerin fällt die Königin dem Minister D. zum Opfer. In der zweiten, detektivischen Runde gehört der erste Blick, der nichts sieht, der Polizei. Der zweite Blick, der sieht, daß der erste nicht sieht, ist der des Ministers D. selbst. Der dritte Blick, der sieht, daß die ersten beiden nicht sehen, ist der Blick des Detektivs Dupin. Dupin wird zum Doppelgänger von Minister D., worauf die Anfangsbuchstaben ihrer Namen anspielen. Er verwandelt den Minister, der glaubt, Zuschauer zu sein, in einen Schauspieler auf der Bühne. Mit der Ver-rückung bzw. Verdoppelung der Bühne wird gerade diejenige Person, welche die doppelte Rolle des Schauspielers und Zuschauers zugleich besetzt, zum Opfer. Indem der Detektiv Dupin den Minister D. bloßstellt, stellt er durch die Verdoppelung zugleich auch das Verfahren der Detektivgeschichte bloß. Die Detektivgeschichte entsteht als Meta-Detektivgeschichte, die in der Selbstreflexion ihr Verfahren begründet. Die Stelle des zweiten Blicks befindet sich am Schnittpunkt zweier Genres, der Kriminal- und der Detektivgeschichte.

Das Schema der drei Blicke, übertragen auf *Hamlet*, läßt sich als Dreiecksverhältnis beschreiben. Der erste Blick, der nichts sieht, gehört den Schauspielern der Pantomime. Sie spielen, was ihnen Hamlet befohlen hat. Der zweite Blick, der sieht, daß der erste nicht sieht, ist der Blick des Königs. Er schaut sich die Pantomime an, ohne zu wissen, daß er selbst beobachtet wird. Der dritte Blick, der sieht, daß die ersten beiden nicht sehen, ist der Hamlets. Da Hamlet anschließend von Spionen bespitzelt wird, rückt er selbst in die Position des zweiten, erblickten Blicks. Hamlet agiert dabei selbst am Schnittpunkt zweier Medien: er vermittelt zwischen der stummen Welt der gestischen Pantomime, zu welcher der Geist seines Vaters gehört, und der tönenden Welt des Theaterstücks. Die Position des zweiten, erblickten Blicks am Schnittpunkt zweier Medien erweist sich als fatal. Diese Konstellation markiert immer den Platz des Opfers. In beiden Fällen stehen die doppelten Rollen, die des Schauspielers und des Zuschauers, also des betrachteten Betrachters, am Schnittpunkt. Sowohl der Wahnsinnige als auch der Täter, welcher zum Opfer wird, oszillieren zwischen der verbrecherischen Rolle eines Schauspielers auf der

Bühne und der detektivischen Rolle des Zuschauers im Parterre. Ihre Position innerhalb und gleichzeitig außerhalb des Mediums (vom Standpunkt des Lesers/Betrachters in einem andern Medium) dient zugleich der Verhüllung und der Enthüllung, dem Verbergen und der Aufdeckung.

Der verhüllend-enthüllende Charakter der Verdoppelung, übertragen auf die Ebene des Mediums, macht das mediale Geflecht zum Thema. Auch hier läßt sich eine triadische Struktur von Blicken erkennen. Der erste Blick, der nicht sieht, ist der des Schauspielers im ersten Medium. Der zweite Blick, der sieht, daß der erste nicht sieht, ist die doppelte, intra- bzw. intermediale Rolle des Schauspielers und Zuschauers zugleich am Schnittpunkt zweier Medien. Der dritte Blick, der sieht, daß die ersten zwei Blicke nicht sehen, ist der des Zuschauers außerhalb des Mediums. Demselben strukturellen Aufbau der Verdoppelung bzw. der Überblendung durch ein zweites Genre oder Medium wie Poes „The Purloined Letter“ folgen Conan Doyles „A Scandal in Bohemia“ und Nabokovs *The Real Life of Sebastian Knight* (vgl. Sweeney 1991). Auch in seinem Roman *Otčajanie/Despair* verfährt Nabokov ähnlich, nur daß er das Verfahren durch besondere Strategien auf den Leser ausweitet. Er läßt Hermann erstmals als einen allwissenden Autor des Romans bzw. allübersehenden ‚Regisseur‘, der die Handlung regiert, vor den Leser treten. Die anderen Figuren, wie seine Frau Lydia und ihr Geliebter, der Maler Ardalion, sind Akteure in seinem autobiographischen Buch bzw. ‚Film‘, denen er die Rollen zuteilt. Lydia sieht er, trotz ihres musischen Namens, in der klischeehaften femininen Rolle einer dummen, banalen Ehefrau, die ihn anbetet. Ihren Vetter Ardalion, der den tatsächlichen Doppelgänger als Geliebter im Bett seiner Frau spielt, will Hermann wegen dessen Malerberufs auf eine lange Italienreise schicken. Doch diese Position Hermanns, aus seiner Sicht außerhalb des Mediums, ändert sich, als ihn Ardalion porträtiert. Der kreative künstlerische Prozeß verdoppelt sich, und die ‚Bühne‘ dreht sich um. Hermann wird selbst ins visuelle Medium hineingezogen und rückt auf die gefährliche Stelle des zweiten Blicks, des betrachteten Betrachters. Nun erst sucht sich Hermann einen Doppelgänger aus, den arbeitslosen Musiker Felix, der Hermanns mehrfache Opferrolle – als bankrotter Geschäftsmann, betrogener Ehemann und als betrachteter Betrachter – übernehmen soll. Die Wahl fällt auf Felix, weil er selbst im Gespräch in Hermann einen Schauspieler erblickt und ihn so zum Schauspieler macht: „Вы, может быть, артист, – сказал Феликс неуверенно. [...] мысль, которую он подал мне, показалась мне гибкой, – я решил её испытать. Она любопытнейшей излучиной соприкасалась с главным моим планом (*Otčajanie*, 74).“ / „Maybe you're an actor, said Felix dubiously. [...] the idea he gave me appeared to me subtle; the singular bend which it took brought it into contact with the main part of my plan (*Despair*, 87).“ Um der Opferrolle des zweiten Blicks zu entkommen, engagiert Hermann Felix als sein Double, das ihn in ei-

ner Schlusszene vertreten soll. An dieser Stelle spielt Nabokov mit der russischen Phrase für ‚aufnehmen‘ („его снимает аппарат“, *Otčajanie*, 83) bzw. der englischen Phrase „with the camera shooting him“ (*Despair*, 96), die zu einem wörtlichen Verständnis verschoben wird.⁵ Die Tat, im Englischen noch präziser formuliert – Felix’ zu erschießen und zum immateriellen Gespenst („star ghost“, *Despair*, 96) zu verwandeln – wird auf der ikonischen Ebene wahrgenommen. Darüber hinaus verurteilt sich Felix selbst, indem das sprichwörtliche – „У всякой мыши – свой дом, но не всякая мышь выходит оттуда (*Otčajanie*, 71).“/„Every mouse has a house, but it's not every mouse that comes out (*Despair*, 84).“ – seinen Lauf nimmt, wie sich in der Tragödie *Hamlet* die Pantomime *Mausefalle* als fatal erweist. Wie eine Maus in ihrem Loch, so wird Felix in seiner Rolle als Double bzw. „star ghost“ gefangen. Die Parömien, in der jeweiligen Sprache gespeicherte inventarisierte und standardisierte Redewendungen und Sprichwörter, werden von Nabokov, ähnlich wie von Lewis Carroll, wörtlich genommen, fungieren als lebendige Dinge und üben eine schicksalsmächtige Wirkung auf die Entfaltung des Sujets aus (vgl. Deleuze 1993, 19-28). Das Verfahren Puškins, Redensarten und intertextuelle Zitate als verborgene Motivationen des Unbewußten zu benutzen (Schmid 1991), kehrt Nabokov um. Die Redensart verliert ihren symbolischen Charakter und wird auf der ikonischen Ebene wahrgenommen. Das Medium Sprache gewinnt als Bild ein Eigenleben und bemächtigt sich des Lebens der Helden. Ihr literarisches Dasein wird, dem Prinzip der absurden Literatur folgend, der dinglich-wörtlichen, ikonischen Oberfläche des Textes geopfert (Deleuze 1993, 19-28). Felix nähert sich auf dem Weg des dinglich-wörtlichen Determinismus immer mehr dem von ihm selbst gesprochenen Urteil. Sein sprichwörtlicher *skaz*, der gemäß der formalistischen Theorie die Rolle des Sujets einnehmen kann (Ejchenbaum 1994a, 1994b; Hansen-Löve 1978, 253-259), wird ihm zum Verhängnis.

Ähnlich wie mit den Helden des Romans, die vom ikonisch wirkenden Medium aufgesaugt werden, verfährt Nabokov mit dem Rezipienten, dem betrachtenden Leser. Den Kontakt zu ihm knüpft er durch Hermann, den er zur intermedialen Figur aufbaut. Hermann versucht mit verschiedenen Methoden, den Leser zu dynamisieren, um ihn ins ikonisch wirkende Medium hineinzuziehen. Zuerst macht er ihn auf die mangelhafte Darstellungskraft der Literatur aufmerksam und lädt ihn ein, ein Bild zu imaginieren (*Otčajanie*, 18, 19/*Despair*, 26). Er exponiert vor dem Leser/Zuschauer sein Gesicht, als ob man sich im Medium der bildenden Kunst befände. Der Leser/Betrachter ist durch die ständige Ansprache durch Hermann gezwungen, verschiedene Per-

⁵ Das Ding (*vešč'*) wird im Gegensatz zum Gegenstand (*predmet*) als ein Objekt bezeichnet, das wegen der semantischen Verschiebung (*sdvig*) außerhalb der allgemein akzeptierten pragmatischen Funktion steht (vgl. Günther 1989, 179-187).

spektiven gegenüber dem Text-Bild einzunehmen. Nacheinander nimmt er die Perspektive der drei Lacanschen Blicke ein. Die Ausgangsposition des Lesers ist der dritte Blick des Detektivs, der sieht, daß die ersten beiden – Hermann und seine Mitspieler im Roman – nicht sehen. Er befindet sich außerhalb des Mediums und wird von Hermann indirekt in der dritten Person Singular oder Plural angesprochen. Bald wird jedoch der Leser von Hermann immer mehr ins Medium hineingezogen, indem er sich direkt und mit Hilfe von Appellfiguren an ihn in der zweiten Person Singular und Plural wendet. Die Grenze zwischen dem Medium und der Welt außerhalb des Mediums verschwimmt. Der Leser nähert sich der zweiten Position im Lacanschen Dreieck, jedoch noch immer als Zuschauer vor der ‚Bühne‘. Um den Leser in die aktive Rolle des Akteurs auf die ‚Bühne‘ zu locken, provoziert ihn Hermann mit ironischer Anrede oder unverschämten Bemerkungen. Der Leser wird nicht nur zum kooperativen ‚lector in fabula‘ (Eco 1990, 61-82), sondern zum Mitautor, zum aktiven Gestalter des Sujets, zum Mittäter und Komplizen.⁶ Die Anrede gleitet in die vertrauliche, familiäre erste Person Plural und der Ton wird immer suggestiver. In diesem vertraulichen Ton erreicht der Leser die Position des zweiten Blicks, des Schauspielers und Zuschauers zugleich. Und damit fällt er Hermann zum Opfer: „Tum-tee-tum. And once more – TUM! No, I have not gone mad. I am merely producing gleeful little sounds. The kind of glee one experiences upon making an April fool of someone. And a damned good fool I have made of someone. Who is he gentle reader, look at yourself in the mirror, as you seem to like mirrors so much (*Despair*, 34).“ Ersetzt man den stimmlosen Dental ‚t‘ durch das phonetisch verwandte, stimmhafte ‚d‘, ist mit ‚tum‘ wohl ‚dumm‘ gemeint. Der Leser wird zum dummen Opfer. Er hat keine Wahl: Wenn er den Text weiter lesen möchte, wird er zusammen mit Hermann unausweichlich in die Opferrolle gedrängt. Jeder Leser, gleichgültig wie belesen er ist, wird zum Opfer der diktatorischen Nabokovschen Textstrategien. Die Involvierung des Lesers, sein Einbezug ins Sujet, kehrt die passive Mitleids-Strategie Dostoevskijs, der den Leser zum identifikatorischen Masochismus auffordert (Hansen-Löve 1989; Hansen-Löve 1991), um. Die mitfühlende Rolle wird durch eine aktive, sadistische Mittäter-Strategie ersetzt. Nabokov verwandelt den Leser in Opfer und Täter zugleich.

In *Otčajanie/Despair* ist eine weitere entlarvende Verdoppelung eingebaut, die der medialen Bloßstellung dient – die Verdoppelung des Sujets, wobei bei-

⁶ In der späteren, englischen Fassung des Romans werden die Zuschauer von Hermann in seiner Ansprache am Ende des Romans aufgefordert, zu kooperieren – zur Flucht vor der Polizei zu verhelfen. Hermann versucht, sie aus ihrem passiven Voyeurismus herauszuziehen und sie als Mitspieler zu aktivieren. Sie befinden sich nicht mehr „stumm und tief atmend“ (*Otčajanie*, 202) vor der Kinoleinwand wie in der russischen Fassung, sondern werden in sie hineingezogen (*Despair*, 222).

de, das literarisch und das ‚filmisch‘ realisierte, einander unterbrechen.⁷ Das als ‚autobiographischer Roman‘ realisierte Sujet ist sukzessiv aufgebaut, folgt der biographischen Entwicklungslinie und ist im retrospektiven Vergangenheits-tempus geschrieben. Hermann berichtet über seine Geschäftsreise nach Prag, wo er zum ersten Mal seinen Doppelgänger Felix erblickt. Dann wird sein Privatleben in allen Details ausgebreitet, in denen sich langsam die Indizien für die Untreue seiner Ehefrau häufen. Parallel verlaufen Hermanns Vorbereitungen auf den Mord an Felix. Nach dessen Realisierung, die Hermann als Signatur seines Meisterwerks betrachtet, flüchtet er sich in ein Hotel in den Pyrenäen, wo er das letzte Kapitel seines autobiographischen Kriminalromans schreiben möchte. Die filmischen Abschnitte dagegen zeigen abwechselnd Szenen aus Hermanns Leben vor und nach dem Mord, die Kulisse Berlins und die der Pyrenäen, mal erscheint er mit Bart, mal ohne. Erst am Ende des Romans, als Hermann auf der Suche nach dem richtigen Titel für seinen Roman gezwungen ist, das Werk nochmals zu lesen – und zwar zirkulär, von Anfang an (vgl. Connolly 1992, 143-160) – geht die erzählte Zeit in die Erzählzeit über, aus der Vergangenheit in die Gegenwart. Dabei entdeckt er den fatalen Fehler, zugleich den Fehler seines schlechten Kriminalromans, nämlich den am Tatort vergessenen Spazierstock mit dem eingeritzten Namen des Besitzers: Felix Wohlfahrt. In diesem Augenblick, in dem die Literatur den Film einholt, wird das literarische, sukzessiv aufgebaute Sujet mit dem asynchronen, filmischen vollkommen überblendet. Im Augenblick der Überblendung bzw. der Verdoppelung wird in der Szene der Stock sichtbar, vorher im Text in verschiedenen anagrammatischen Wortkomposita mit ‚Stock‘ (engl. „stick“ bzw. „cane“) oder in der Fülle von Details im Bild versteckt. Nach der Feststellung des Fehlers löst sich das literarische Sujet in ein flüchtiges, skizzenhaft geschriebenes Tagebuch ohne klares Schlußkapitel auf. Hermann bleibt nur das asynchrone, achronologische Medium des Films übrig, das zu laufenden Dreharbeiten an einem Detektivfilm wird. Der Romanheld betritt die Bühne bzw. die Leinwand in der Rolle eines Verbrechers, der vor der Polizei flieht. Erst vor diesem Hintergrund klärt sich die erste filmische Szene am Anfang des Romans, die einen laufenden Mann zeigt, der versucht, einen fahrenden Bus einzuholen. Der Leser/Zuschauer wußte am Anfang des Romans bzw. ‚Films‘ weder, wer der Mann ist, noch, warum er sich so anstrengt, den Bus einzuholen. Erst im Augenblick der Überblendung beider Medien, der Literatur und des ‚Films‘, erfährt der Leser die Identität des Laufenden und erkennt in ihm Hermann auf der Flucht vor der Polizei, auf seiner Wohlfahrt. Der fatale Fehler ‚stick‘ verwandelt Hermanns ‚Film‘ zum niedrigsten Filmgenre, zu einem Bewegungsbild, zum ‚slap-stick‘ mit einer typischen, wenn nicht gar stereotypen Szene – einem laufenden Mann,

⁷ Grübel (2000) spricht von dem Übergang der Fiktion aus dem Narrativen ins Theatralische, ja Kinematographische.

der versucht, einen fahrenden Bus einzuholen. Für das Medium der Literatur ist die sujetlose Szene des Laufenden irrelevant, im Medium des Films kommt ihr die zentrale Position, der Höhepunkt des auf Bewegung und Aktion ausgerichteten Genres zu. In der englischen Fassung wird diese Szene mit der rhetorischen Figur der Klimax, der Epipher, und außerdem durch den Gebrauch eines nicht-englischen Wortes markiert: „the bus, the motor-bus, the mighty montibus of my tale (*Despair*, 14).“ Der Film erreicht den höchsten Punkt des ‚mons‘, des im Text immer wiederkehrenden schneebedeckten Berges in den Pyrenäen, der Hermann an den Fudjijama erinnert – was mag hier anderes gemeint sein als das Emblem der Filmfabrik *Paramount*?⁸ Nur bei der gemeinsamen Betrachtung beider Medien, der Literatur und der inszenierten filmischen Szenen, ergibt sich ein geschlossenes Sujet, in dessen Anfang das Ende schon eingebaut ist. Die Zirkelstruktur des Romans, durch welche die Aufmerksamkeit auf die Exposition gelenkt wird, entspricht dem von Šklovskij formulierten *sjužet-zagadka* (Rätsel) (Šklovskij 1998; Hansen-Löve 1978, 246-253). Erst die Enträtselung der inkongruenten literarischen und filmischen Motivreihen durch den *sdvig*, die Verschiebung, ermöglicht einen geschlossenen Sujetaufbau. Von einer endgültigen Enträtselung des Sujets kann nicht die Rede sein. Die Motivation (*motivacija*) des Falls bleibt stets hinter der ästhetischen Funktion (*motivirovka*) zurück (vgl. Hansen-Löve 1989, 404-411).

3. Gute und schlechte Medien: Der Detektiv als Wahnsinniger – Der Wahnsinnige als Detektiv

Der intellektuelle Vorgang der Detektion offenbart bei dem Detektiv und dem Wahnsinnigen eine enge Verwandtschaft der ineinander verschränkten Verfahren. Beide versetzen sich in einen anwesend-abwesenden Zustand der Verdopplung, entweder nachts oder tagsüber in einem dunklen Raum, wobei sie auf eine okkulte Art aus ihren eigenen Körper in einen anderen zu transzendieren scheinen (vgl. Tani 1984). Hamlet hält einen scheinbar wahnsinnigen, unzusammenhängenden Monolog, innerhalb dessen seine eigene Rede mit der eines andern interferiert. Dupin wendet in der Erzählung „The Murders in the Rue Morgue“ (1841) dieselbe Methode des ‚Sich-in-den-Anderen-Hineindenkens‘ an. Seine Gesichtszüge erstarren und wirken sogar albern (die Täter sind nämlich zwei Affen!), die Augen blicken ausdruckslos, und seine Stimme verändert sich: „Observing him in these moods, I often dwelt meditatively upon the old philosophy of the Bi-Part soul, and amused myself with the fancy of a double Dupin – the creative and the resolvent (Peithman 1981, 201).“ Erst später, in

⁸ Auf Nabokovs literarische Verarbeitung von Emblemen machte Shapiro (1988) aufmerksam, der in *Priglašenie na kazn'* / *Invitation to a Beheading* und in *Dar* / *The Gift* das zerlegte sowjetische Emblem Hammer und Sichel fand.

„The Purloined Letter“ (1845) verrät Monsieur Dupin, bei wem er seine Methode abgesehen habe. Er sei nämlich in der Position des dritten Blicks – bei der Beobachtung eines Schuljungen, der im Ratespiel immer wieder gewonnen hatte, dazu gelangt. Der Junge habe ihm das Geheimnis seines Erfolges verraten – das Hineinschlüpfen in die Rolle des Gegners (Muller/Richardson 1988, 15, 16). Die Identifikation mit dem Gegner durch ein suggestives Hineindenken in dessen Rolle, die sich in der geistigen Abwesenheit spiegelt, ist der Schlüssel zur Lösung des Falls. Diesem Verhaltensmuster folgt ein halbes Jahrhundert später Sherlock Holmes („A Scandal in Bohemia“, 1891), der wegen seiner Verwandlungskunst mit einem Schauspieler verglichen wird (Conan Doyle 1981, 170). Im Akt der Detektion transzendieren alle drei – Hamlet, Dupin und Holmes – in eine andere Rolle, werden zu Doppelgängern bzw. zu Schauspielern: Sie sprechen so, wie sie sonst nicht sprechen, und sie sehen so aus, wie sie sonst nicht aussehen. Sie wechseln ihre Position im Spiel auf den zweiten Platz des Schauspielers und Zuschauers zugleich. Obwohl Hamlet, Monsieur Dupin und Sherlock Holmes dasselbe Verfahren der Detektion, die Verdoppelung der Situation und des Geisteszustandes mit Hilfe einer zur Identifikation gesteigerten Einfühlung anwenden, fällt der erste dieser Doppelrolle zum Opfer, während die anderen die tiefsten Geheimnisse des Verbrechens offen legen.

Die Untersuchung der Art und Weise, wie am dänischen Hof und bei den Detektiven mit den Medien umgegangen wird, kann Klärung bringen. Der größte Medienexperte am dänischen Hof scheint Hamlet zu sein. Die Wachposten bemühen sich umsonst, mit dem Geist Kontakt aufzunehmen. „If thou hast sound or use of voice, speak to me (Shakespeare 1997, 62)“, beschwören sie den Geist, aber der antwortet nicht. Auch die Königin, seine ehemalige Ehefrau, kann den Geist weder sehen noch hören. Nur Hamlet kann dieses intermediale Problem lösen. Er ist derjenige, zu dem der Geist des Vaters zu sprechen bereit ist. So fängt er an, als Medium des Geistes, des Schattens zu fungieren. Anstatt sich in der entlarvenden Identifikation wie ein Detektiv in die Rolle des Täters hineinzusetzen, schlüpft er in die Rolle des Rächers, der Schattengestalt seines Vaters. Doch die mediale Identifikation mit der Schattengestalt gelingt letztlich nicht. Seine Person wird mit der neuen Rolle überblendet, ähnlich wie das gestisch-sprachliche Theaterstück von der gestischen Pantomime überblendet wird. Hamlet wird zur Projektionsfläche, zum Medium der immateriellen, stummen Traumgestalt. Als intermediale Figur vermittelt er zwischen der stummen Pantomime, der Schatten- und Traumwelt, und dem Theaterstück, der Welt der Bühne und des Tons. So konstituieren sich in der Tragödie mehrere äquivalente mediale Ebenen, die aufeinander projiziert werden: die Pantomime auf das Theaterstück, die Traumwelt auf die Realität, der Schatten des Vaters auf Hamlet. Der Wahnsinnige als intermediale Figur vermittelt zwischen verschiedenen medialen Ebenen, zwischen ‚to be or not to be‘ – der Welt des Sinns und

der des Wahns. Medium und Wahnsinn werden untrennbar miteinander verbunden. Als sich die Zahl der Körper-Medien am dänischen Hof verdoppelt – zuerst Ophelia, dann Rosencrantz und Guildenstern werden als Lauschgeräte eingesetzt – repräsentiert Hamlet ein älteres Medium. Das Altern und die Ersetzung ist das Schicksal des Mediums (vgl. Kittler 1993, 1995). Sogar die Schauspielerguppe, welche die Pantomime vortrug, hatte die Residenz verlassen müssen, aus der sie durch eine jüngere, neuere verdrängt wurde: „I think their inhibition comes/ by the means of the late innovation (Shakespeare 1997, 138).“

Auch Detektive sind, wie professionelle Schauspieler, perfekte Medien, die der düsteren Kunst des Verbrechens nicht zum Opfer fallen. Sie sind die neuesten Körper-Medien, weil sie als letzte am Ort des Verbrechens erscheinen, als die Tat bereits geschehen ist. Sherlock Holmes unterläuft ein einziges Mal ein Fehler, als er in „A Scandal in Bohemia“ versucht, eine geplante, aber noch nicht erfolgte kriminelle Tat zu verhindern. Der Fall ist dazu noch mit dem neuen Medium der Fotografie verbunden. Auf der Suche nach einem skandalösen Foto im Besitz einer jungen Dame bemerkt Holms nicht, daß die Verbrecherin sein detektivisches Verfahren bereits durchschaut hat. Seiner Gegnerin gelingt es, den Meister selbst in die Opferrolle zu drängen. Als Mann verkleidet, verschwindet sie und läßt Holmes statt des skandalösen ein anderes Foto, das sie im reizenden Abendkleid zeigt, zurück. Damit gerät Holmes auf die zweite Stelle des Opfers im Lacanschen Dreieck. Mit dieser, vom Standpunkt des Detektivs aus mißglückten Detektivgeschichte, zeigt Conan Doyle, selbst Fotograf (Gibson/Green 1982), daß der Detektiv durch das perfekte Medium der Aufnahme, die Fotografie, überflüssig wird. Seine Methode der Verdoppelung und der genauen Betrachtung wird durch die Fotografie ad absurdum geführt.

Auch der Held des Romans *Otčajanie/Despair*, Hermann, fungiert als Medium und Schauspieler. An seinem Geburtstag, der mit einer Geschäftsreise nach Prag zusammenfällt, wo ihm zum ersten Mal der Doppelgänger Felix begegnet, empfindet Hermann einen besonders seelischen und körperlichen Zustand: Er fühlt sich wie ein leeres, transparentes Gefäß, das bereit ist, neue Inhalte aufzunehmen – und nimmt alle Eigenschaften eines transluziden Celluloids an (*Otčajanie*, 10/*Despair*, 18). Als unglaubwürdiger Erzähler ist Hermann ein permanenter Schauspieler (Hof 1984). Seine Aussagen sind ein „always posing“, „light-hearted, inspired lying“, in dem zwei vollkommen entgegengesetzten, paradoxen Behauptungen zum Prinzip erhoben werden. Obwohl sich Hermann für ein perfektes Medium hält und die Speicherkapazität seines ‚Kamera-Auges‘ mit dem Fotoapparat vergleicht („обладая фотографической памятью, *Otčajanie*, 59/„I have always possessed a memory of the camera type“, *Despair*, 71), erweist sich seine ‚Maschine‘ als mangelhaft und unzuverlässig:

sie kann keine Großaufnahmen leisten. So kann er kleine Details, Indizes, deren Bedeutung in seinem verbrecherischen Métier umgekehrt reziprok zu ihrer Größe ist, nicht scharf aufnehmen. Wie Hamlet hinter dem bewegten Vorhang die Gestalt des Königs zu erstechen glaubt, die sich jedoch als Ophelias Vater Polonius entpuppt, deutet Hermann Lydias „lip-stick“ in der Tasche Ardalions bloß als Relikt ihrer Schlampigkeit und übersieht die fatale Wortkomposition mit „stick“. Den Stock übersieht er auch am Tatort, an dem er in der Opferrolle des Betrachters und Schauspielers zugleich, als ein schlechtes Medium, auftritt. So wie Hermann Othello skeptisch und Desdemona untreu werden läßt (*Despair*, 56), bekommt auch die Rolle des dänischen Prinzen eine Hermannsche Interpretation. Der berühmte Hamlet-Monolog,⁹ die Wahl zwischen „to be, or not to be“, zwischen der Hingabe an die Realität oder die Geisterwelt der Schatten, wird von Hermann mit Hilfe der Katachrese medial modernisiert, filmisch uminterpretiert. Hermanns Alternative ist nicht mehr die Realität oder Pantomime, sondern die literarische Authentizität oder aber die des Stummfilms mit seinen schattenhaften Schauspielern (*Despair*, 112, 113).

Auch in *Otčajanie/Despair* erweist sich die Fotografie als ein fatales Medium, das die Realität viel zuverlässiger als Hermanns suggestives, obskures ‚Kamera-Auge‘ speichert. Wie Sherlock Holmes in „A Scandal in Bohemia“ wird Hermann im voraus, noch bevor die Tat begangen ist, von seiner eigenen Frau am Tatort, wo er später den Mord begehen wird, fotografiert (*Otčajanie*, 186/*Despair*, 65, 204). Auf dem realitätsgetreuen Paßfoto von Felix verschwindet die eingebildete Ähnlichkeit des Unähnlichen zwischen Hermann und Felix (*Otčajanie*, 166/*Despair*, 183). Mehr noch, plötzlich zeichnen sich auf dem in der Presse veröffentlichten Fahndungsfoto Hermanns, gemäß dem polizeilichen Genre, seine verbrecherischen Züge ab (*Otčajanie*, 185/*Despair*, 203). Das Foto legt bloß, was den Augen, einem schlechten, der Suggestion unterliegenden Medium verborgen blieb.

4. Zunehmende Dominanz des Visuellen bei der Inszenierung des Doppelgängers

Der Doppelgänger, seit der antiken Verwechslungskomödien eine Motivkonstante, erlebte in der Literatur des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt (vgl. Kline 1982; Schwarcz 1999; Grimm 1999). Er wurde mit Hilfe literarischer Beschreibung inszeniert, die ein anderes Medium suggerierten. Durch die Projektion des Originals ins andere Medium wurde die Verselbständigung des Doppelgängers als Über-setzung bzw. Re-produktion ermöglicht. Folgerichtig erscheinen Doppelgänger in der Nähe eines Mediums, das ihre Materialisierung, ihre Speiche-

⁹ Field (1967, 236) stellt in *Despair* nicht nur Zitate aus *Hamlet*, sondern auch aus *King Lear* and *Macbeth* fest.

rung ermöglicht: oft am Schreibtisch (Kittler 1993, 58-80), im Spiegel oder im Bild, auf der Bühne oder einer von der Beleuchtung und der exponierten Stellung her bühnenartigen Konstruktion, wie z.B. auf dem Himmelbett, der Totenbahre oder unter der Laterne. Eine solche Exposition bereitet die Verdoppelung als Intra- oder Intermedialität vor. Der Blick im visuellen Medium füllt sich mit dem Erblickten, der materialisierten Visualität (vgl. Todorov 1975, 110). Das Original im älteren Medium und die Kopie mit dem darüber gelagerten technischen Medium der Reproduktion konkurrieren auf Leben und Tod um das Überleben im Gedächtnis (vgl. Lachmann 1990, 20; Kittler 1993, 81-104). Je zuverlässiger die Speicherkraft, die Reproduzierbarkeit durch ein Medium wird, so Friedrich A. Kittler, desto stärker ist dessen mörderische Kraft. Der ödipale Konflikt von Vater und Sohn, der im Hintergrund der Doppelgänger-Geschichten steckt, wird nun medial ausgeweitet.

In Dostoevskijs *Dvojniki*, der zum Prototyp für spätere russische Doppelgängergeschichten wurde (vgl. Reber 1964; Lachmann 1988; Lachmann 1990, 471; Lachmann 1994, 302; Wöll 1999), verkörpert der jüngere Herr Goladkin, der Doppelgänger, ein jüngeres, neueres Medium, die Kopie, die das alte, das Original, verdrängt und schließlich ersetzt. Der alte Herr Goladkin verwandelt sich selbst in ein schlechtes, verbrauchtes Körper-Medium, das seine Speicherkraft eingebüßt hat (Dostoevskij 1972, 147). Die Doppelgängerei wird von der semantischen auf die syntaktische Ebene übertragen, wo sie medial in der Wiederholung von Wörtern, Syntagmen und ganzen Sätzen gespeichert wird. Der eloquente Doppelgänger materialisiert sich in der Schrift und verdrängt das Original ins Medium der gesprochenen Sprache, des *skaz*. Dessen schwächere Speicherkraft zeigt sich im Verlorengehen der ‚schönen Rede‘ (Lachmann 1994) – in der Auflösung der Syntax, im Stottern und in unvollendeten Sätzen. Das Original wird mit Hilfe von Akkumulationen, Tautologien und Redundanzen zum bloßen Echo (Danow 1997).

Die zunehmende Dominanz des Visuellen im medialen Gefüge des 19. Jahrhunderts privilegierte die Visualisierung des Doppelgängermotivs. In Poes „William Wilson“ (1840) gleitet der Held mit seinen Augen wie mit einem Kameraobjektiv über die mit der Lampe beleuchtete Gestalt seines schlafenden Doppelgängers (Poe 1994, 106). Das Original verliert sich in der einführenden Beobachtung an den Anderen. Im Akt der Betrachtung, des Außer-Sich-Seins, überkommen es Todesahnungen. Der Blick verhilft dem Doppelgänger zur Materialisierung im anderen Medium und vollzieht die Selbst-Hinrichtung des Originals.¹⁰ Eine ähnliche Macht des voyeuristischen, entfremdeten Blicks wird in

¹⁰ Der einzige Unterschied zwischen William Wilson, dem Original, und William Wilson, der Kopie, liegt schließlich nur noch auf der Ebene des *skaz*, der Stimme: der Rivale leidet an einer Schwäche der Sprachorgane, die ihn hindert, seine Stimme über ein leises Flüstern zu erheben (Todorov 1975, 66). Der Doppelgänger ist kein stummer Pantomime mehr, aber auch noch kein stimmgebaber Schauspieler. Im Laufe der Erzählung wird das asynchron

„Ligeia“ (1838) beschrieben. Ein Ehemann sitzt nachts vor der ‚Bühne‘ – an dem mit Kerzen beleuchteten Totenbett seiner zweiten verstorbenen Frau Rowena, die er nie liebte, dafür aber um so mehr ästhetisierte. Im Anblick der zweiten wird die Erinnerung an die erste, geliebte Frau Ligeia geweckt. Im Akt des voyeuristischen Betrachtens, des materialisierten Blicks, bemächtigt sich die schwarzhaarige und dunkeläugige Ligea des toten Körpers – zuerst der Augen – der blonden Konkurrentin (Poe 1994, 64). In „The Oval Portrait“ (1842) verschwindet die porträtierte Frau durch den malerischen Akt (Poe 1994, 190, 191). Auch im Aufbau des Textes beobachtet Ulla Haselstein (1998) einen medialen Übergang vom Text zum Bild. Wie der Blick des Erzählers an dem Porträt hängen bleibt, so kann sich auch die Erzählung nicht mehr vom Bild lösen. Der Erzähler meldet sich nicht mehr zu Wort. So geht der Text auf der syntaktischen Ebene ohne klare Grenze ins Bild, die Textualität in die Visualität, über. „The Oval Portrait“ muß, so Haselstein, ambivalent gelesen bzw. erblickt werden, entweder als literarisch eingerahmtes Bild oder als arabesk eingerahmte Erzählung.

Wie sich in Dostoevskijs *Dvojniki* die Doppelgängerei vom Thematischen ins Syntaktische verlagert, so mündet sie bei Nabokov im anderen Medium, indem sich das Genre filmisch verdoppelt (Lachmann 1988; Lachmann 1990, 463–488). Der Roman kann entweder als eine literarische Vorlage bzw. ein ‚Drehbuch‘ oder ein ‚Film‘ betrachtet werden. Der implizite Autor Hermann tritt einmal in der Rolle des Schriftstellers, ein anderes Mal in der Rolle des ‚Regisseurs‘, einmal als Romanheld, ein anderes Mal als ‚Filmschauspieler‘ auf. Wie schon bei Dostoevskij finden sich auch bei Nabokov Anspielungen auf Gogol’s Novelle „Nos“, wenn etwa Hermann seine große, leicht gebogene Nase exponiert (*Otčajanje*, 19, 20/*Despair*, 26, 27). Anstatt zu stottern, wie Akakij Akakievič in „Šinel“, zitiert er immer wieder die für seinen seelischen Zustand aufschlußreichen Verse Puškins an seine Frau („K žene“). Dostoevskijs Held ist ein Angestellter und Abschreiber, der sich vor seinem Doppelgänger zuerst, wie Renate Lachmann sagt, in das Papier flüchtet (Lachmann 1988; Lachmann 1990, 463–488). Auch Nabokovs Held, der sich als Schriftsteller und Regisseur versucht, flüchtet sich zuerst in das Papier seines Romans. Als dieser Zufluchtsort aufgedeckt wird, steigt er nun als Schauspieler seiner selbst in die asynchrone Welt des Films ein. Andere Strategien der Verdoppelung, die mit dem Doppelgängermotiv in engstem Zusammenhang stehen, erfahren bei Nabokov eine kinematographische Neuformulierung.

handelnde Paar immer synchroner, bis es im Mord durch den synchron begangenen Selbstmord ‚überblendet‘ wird. Auf der syntaktischen Ebene der Erzählung verbirgt sich noch ein weiteres Doppelgängerpaar. Indem die Erzählung aus der dritten Person in die Ich-Form übergeht, wird der Erzähler zum Doppelgänger des Helden. Der im Medium gespeicherte Doppelgänger greift jenseits des Mediums auf den außerhalb des Mediums stehenden Autor (Corsken 1975, 155–162).

Das erste Treffen Hermanns mit seinem Doppelgänger auf einem Hügel oberhalb von Prag ist Edgar Allan Poes „William Wilson“ entlehnt. Hermann sieht im Gras einen Mann liegen, durch dessen betonte Unbeweglichkeit und Leblosigkeit er sich angezogen fühlt (*Otčajanie*, 17/*Despair*, 25). Im Augenblick der Betrachtung, des entfremdeten und von ihm weggezogenen materialisierten Blicks, empfindet Hermann, wie schon der Doppelgänger bei Poe, einen Schwächeanfall. Er fühlt sich schlapp, benommen und todmüde, die Beine halten ihn nicht mehr, und im Kopf ist ihm schwindlig (*Otčajanie*, 10, 16/*Despair*, 17, 24). Das zweite Treffen Hermanns mit dem Doppelgänger spielt sich vor dem Spiegel ab. Die Spiegelszene, die bei Poe „William Wilson“ dazu verhilft, die Schlußszene des Mordes als Selbstmord inszenieren zu können, dient bei Nabokov als Eröffnungsszene der im anderen Medium verkörperten Doppelgängerei. Als Hermann nach der Begegnung mit Felix ins Hotel zurückkehrt, sieht er im Spiegel nicht mehr sein eigenes Abbild, sondern das von Felix (*Otčajanie*, 17/*Despair*, 24). Die Bewegung der beiden, vorher noch nicht koordiniert, wird jetzt in simultanen Einklang gebracht. Das virtuelle Bild im Spiegel wird in Aussehen und Gestus aktualisiert. Dem Spiegelbild schreibt Gilles Deleuze (1997, 95-97) die Eigenschaft zu, die aktuelle Person, die es einfängt, in eine virtuelle zu verwandeln. Eine ähnliche Verdrängung des Aktuellen durch das Virtuelle und die Aktualisierung des Virtuellen vollzieht sich für Deleuze auch auf der Bühne, auf der die Person des Schauspielers durch seine virtuelle Rolle verdrängt, dessen Rolle dagegen aktualisiert wird. Das Spiegelbild wird an Stelle der eingefangenen Person aktuell, gegenwärtig. Auch Hermann beginnt nach der Betrachtung im Spiegel nach Beweisen seiner eigenen Existenz, seiner Aktualität, zu suchen: er beobachtet an sich die Möglichkeit, Hunger zu empfinden und schmutzig zu werden, indem er sich dem proletarischen Felix angleicht. Nabokov inszeniert das Spiegelbild mit dem quecksilbrigen Schatten wohl als ein filmisches Star-Porträt, ähnlich wie in *Lolita* (vgl. Drubek-Meyer/Meyer 1999). Zu seinen Zeiten leuchtete man Prominente für fotografische Aufnahmen mit Hilfe frontal angesetzter Quecksilberdampf lampen aus. Dadurch erschien das Gesicht blass und faltenlos. Gleichzeitig stellt Hermann fest, daß eine solche Doppelgängerei, wie zwischen ihm und Felix, früher nicht einmal hätte geahnt werden können. Damit spielt er wohl auf eine filmische Doppelgängerei an, die erst die Filmmontage ermöglicht hat (*Otčajanie*, 17, 18/*Despair*, 24, 25). Eine weitere Verdoppelung erlebt Hermann gemäß der Doppelgängertradition auf einer bühnenartigen Konstruktion – dem Ehebett, das von der Nachttischlampe mit einem starken Lichtstrahl beleuchtet wird. Gerade im Schlafzimmer, beim Geschlechtsverkehr mit seiner Ehefrau, spaltet sich Hermann in einen aktiven Protagonisten im Bett, die Projektion, und einen passiven Voyeur, der die Szene betrachtet, den Projektor. Her(r)-Manns Blick spaltet sich in den des Voyeurs und den des Akteurs: der beherrschte Herr blickt

auf den unbeherrschten Mann (*Despair*, 37). Je deutlicher das Bett als Bühne exponiert wird, desto mehr steigert sich Hermanns Erregung. Mit der zunehmenden Entfernung des Betrachters von der Bühne, die schließlich die Dimensionen eines Opern-, Theater- bzw. Kinosaals erreicht, verdichtet sich die Kraft des voyeuristischen Blicks in eine Teleskoplinse, die jedes Detail vergrößert wahrnimmt. Hermanns Schlafzimmer wandelt sich zur Kino-Leinwand, seine Frau zur Pornodarstellerin, und er selbst übernimmt die Rolle ihres Sexualpartners (*Despair*, 38). Hermann verfällt der ekstatischen Betrachtung, wobei sein voyeuristischer, materialisierter Blick von ihm abgezogen wird. Er nimmt gegenüber seinem eigenen Körper eine Außenseiterposition an („со стороны“, *Otčajanie*, 21/„an outside view of myself“, *Despair*, 29), die mit der verfremdenden Wirkung der Kamera-Aufnahme gleichzustellen ist. Das Auge distanziiert sich vom Betrachter und verselbständigt sich wie eine bewegliche Kamera. Durch seine Außenseiterposition wird Hermann bei Nacht im Bett entgültig seiner eigenen Körperlichkeit beraubt. Er löst sich, wie die porträtierte Frau in Poes „The Oval Portrait“, in eine immaterielle Schattengestalt auf, wird zur bloßen Projektion, die von Felix ungestört durchquert werden kann (*Otčajanie*, 50/*Despair*, 60, 61).

Die visuelle Inszenierung des Doppelgängers im Medium der Schrift, welche ein zweites Medium suggeriert, funktioniert ähnlich wie der *skaz*. Boris Ėjchenbaum betonte in der Studie „Kak sdelana ‚Šinel‘ Gogolja“ (1918) die Ersatzrolle des *skaz* für das demotivierte, sich auflösende Sujet (Ėjchenbaum 1994a; Ėjchenbaum 1994b). Er unterschied zwischen dem narrativen und dem reproduzierenden *skaz*, wobei sich der erste des Wortspiels, der zweite der gestischen, mimischen und artikulatorischen Sprache des Schauspiels, einschließlich der stummen Szenen, bedient. So leistet der reproduzierende *skaz* nicht nur die Verschriftlichung von Oralität, sondern zugleich von Visualität. Viktor Vinogradov, der die Ėjchenbaumsche Einschränkung auf die ‚Ohrenphilologie‘ ausweiten wollte, forderte stattdessen eine ‚synkretistische Philologie‘, eine breiter angelegte Sinneswahrnehmungstheorie des *skaz* (Vinogradov 1994, 175). Ausgehend von der medientheoretischen Auffassung vom *skaz* als einer ‚Zweitschrift‘ durch Natascha Drubek-Meyer und Holt Meyer (1997) kann auch der Doppelgänger als eine ‚Zweitschrift‘, als Verkörperung der Visualität in einem zweiten, visuellen Medium hinter der Sichtbarkeit der Schrift aufgefaßt werden. Steht bei dem *skaz* die Thematisierung des Oralität im Vordergrund, die den Text zu einem unsichtbaren Theaterspiel macht, so wird der Doppelgänger, jenes Autonomie gewinnende Spiegelbild, zur Thematisierung der zum Verfahren werdenden Visualität.

Der Roman *Otčajanie/Despair* ist dem üblichen Verfahren nach – der Verdoppelung des Originals in Original und Kopie – eine nicht realisierte Doppelgänger-geschichte. Die Hauptfiguren, Hermann und Felix, sind beide Originale

und ähneln einander nicht im geringsten. Trotzdem bedient sich Nabokov der motivischen Strategien und der Requisiten einer Doppelgängergeschichte. Die Doppelgängerei wird auf die mediale Ebene verschoben, wo zwei in Roman und ‚Film‘ verdoppelte Sujets miteinander konkurrieren. Die beiden Hauptfiguren, die ‚ino-skaz-anie‘ verkörpern, bedienen sich auch zwei verschiedener *skaz*-Techniken. Zwei gesellschaftliche Klassen mit ihren Repräsentanten – dem armen, arbeits- und wohnungslosen Musiker Felix und dem vormals reichen, jetzt jedoch bankrotten Schokoladenfabrikanten Hermann, deren unterschiedlicher gesellschaftlicher Status immer wieder ins Gespräch bzw. ins Bild gebracht wird, – stehen allegorisch für zwei verschiedene, medial bestimmte Genres. Der bankrotte Schokoladenfabrikant Hermann – die Anfänge der Lumièreschen Filmkunst waren eng mit dem deutschen Schokoladenfabrikanten Stollwerck verbunden – steht für das Film-Genre.¹¹ Sein ‚filmischer‘ Stil enthält viele nach dem Prinzip der Kamera-Arbeit visualisierte Passagen, drehbuchartige Anweisungen und orchestrale Begleitung, aber kein Wort – es ist ein Stummfilm. Als Hermann dem armen Landstreicher Felix begegnet, vom Beruf Musiker, der mit seinen naiv-sentimentalen, sprichwörtlichen Äußerungen eine Verkörperung der Dostoevskijschen Figuren repräsentiert, erkennt er in ihm den idealen Helden. Felix soll ihm mit seiner ‚Musik‘ zu einem neuen Film-Genre verhelfen – dem Tonfilm. Nach seinem dreifachen Konkurs – dem geschäftlichen, privaten und künstlerischen – entscheidet sich Hermann endgültig für den Medienwechsel. Er bereitet eine Fusion seiner Firma, des Stummfilms, mit einer anderen vor, der ‚sprechenden‘ Literatur im Stil Dostoevskijs. Der Medienwechsel wird durch den Rollentausch mit Felix vollzogen: Hermann zieht Felix’ abgenutzte, schmutzige Kleidung an und schlüpft als Schauspieler in dessen Rolle. Felix wird, umgekehrt, von Hermann rasiert, pedikürt und in dessen teure, graue Kleidungsstücke gesteckt, die ihm das Erscheinungsbild eines Gangsters geben: Anzug mit Krawatte, dazu Mantel, Hut, feine Lederschuhe und gelbe Handschuhe.¹² So ausgestattet wird Felix von Hermann erschossen – ganz in der Tradition der kriminalistischen Literatur. Der ‚theatralische‘ Dostoevskijsche

¹¹ Sander (2000) und Grübel (2000) machen auf die intertextuellen bezüge zu Tarasov-Rodinovs Erzählung „Šokolad“ (1922) aufmerksam.

¹² Die gelbe Farbe bekam um die Jahrhundertwende eine Konnotation, die heute der roten Farbe eingeräumt wird. Sie markierte den Bereich des ‚Rotlichtmilieus‘ – des Kriminellen und des Sexuellen, wie z.B. in der Literatur in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*, Thomas Manns *Tod in Venedig*, Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*, im Film Richard Oswalds *The Yellow House* (1919). Berichte aus diesem Milieu wurden in der s.g. ‚gelben Presse‘ (the yellow press) veröffentlicht. Im Italienischen bezeichnet „il giallo“ noch heute einen Krimifilm. In *Orčajanje/Despair* markieren gelbe Pfähle den Tatort des Mordes und die behandschuhten Hände des Täters. Zur russischen Konnotation von ‚gelb‘ mit der Prostitution und dem Irrenhaus vgl. Grübel 2000, 78, 79. Hier scheint Nabokov das von Jurij Tynjanov (*Problema stichotvornogo jazyka*, Moskau 1965, 51; zit. nach Hansen-Löve 1983, 333) beschriebene Verfahren der Semiotisierung der Requisiten im Theater umzukehren. Ersetzt im Theater ein Schild mit der Aufschrift ‚Wald‘ den Gegenstand, eine Waldkulisse, so steht in *Orčajanje/Despair* ein visuelles Zeichen, der gelbe Pfahl, an Stelle der Schrift.

Stil scheint mit der Entstehung des Tonfilms überflüssig zu werden. Sein Held kehrt wieder dorthin zurück, woher er gekommen ist, in die Sphäre des ‚pod-pole‘. Nach dem vollzogenen Rollentausch glaubt Hermann, den Tonfilm endgültig zu verkörpern – ein intermediales, integrales Medium, das Film und Literatur verbindet: „Мне грезится новый мир, где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, – мир Геликсов и Ферманов, [...] (Otčajanje, 151)“/„In fancy, I visualize a new world, where all men will resemble one another as Hermann and Felix did; a world of Helixes and Fermans (Despair, 169).“¹³

5. Medialisierung des Wahnsinns in der Medizin

5.1. Der Geisteskranke als Medium zwischen Virtualität und Realität

In der Medizin des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurde die Geisteskrankheit als ein Grenzbereich zur virtuellen, fiktionalen Traum- und Kunstwelt aufgefaßt (Foucault 1968, 116). Entsprechend verfuhr man bei den Beschreibungen der Symptome und bei den Benennungen verschiedener geistiger Störungen. So wurde die Hysterie als ein Zustand definiert, in welchem die Macht der Imagination und der Suggestibilität, die s.g. Psychoplastizität, die genaue Simulation pathologischer Syndrome mit sich bringt (Foucault 1968, 12; Schott 1989). Als solche sei Hysterie Simulation, Nachahmung, Verdoppelung und mimetische Reproduktion des organischen Leidens. Die Patienten wurden dementsprechend mit Zwangssuggestion zuerst durch Mesmerismus, später durch Hypnose behandelt. Als Illusion entlarvte Krankheit wurde mit Illusion kuriert. Als typische Symptome der Geisteskrankheit galten: die Unfähigkeit, sich in Zeit und Raum zurechtzufinden (Pluralität der Raum-Zeit-Koordinaten, Abbrechen der Kontinuität, Unmöglichkeit, über den Augenblick hinauszukommen, Überlagerung des Aktuellen mit dem Virtuellen), die Zersplitterung des Bewußtseins (Führung eines unzusammenhängenden, fragmentierten Monologs anstelle eines synthetischen Dialogs, zerbrochene Syntax, mangelnde Unterscheidung von aktiven und passiven Betätigungen, z.B. von Sehen und Gesehen-Werden, von Schlagen und Geschlagen-Werden, falsches Wiedererkennen), Wiederholungszwänge (Echo-Antworten, Wiederholung von mechanischen, marionettenhaften Gesten) (Foucault 1968, 31-50). Diese Symptomatik gestörter Wahrnehmung enthüllte eine enge Verwandtschaft der beiden imaginären Landschaften, des Wahnsinns und des Traums.

¹³ Der stimm- und geräuschlose Stummfilm wird in der englischen Fassung des Romans noch deutlicher zum Tonfilm. Hermann wendet sich am Romanschluß mit klaren Worten an sein Publikum, dem er mitteilt, man sei hier mit den Dreharbeiten an einem Krimi beschäftigt.

Zur Freudschen Psychoanalyse, zum s.g. ‚Wiener Quacksalber‘, hatte Nabokov eine negative Einstellung (vgl. Green 1988, 76-81; Shute 1995). Er lehnte sie sowohl als Dekodierungstheorie der inneren Mechanismen im Menschen als auch als literarische Methode der Werkdechiffrierung ab. Fast obsessiv parodierte er sie in allen seinen Werken und kontaminierte die möglichen psychoanalytischen Interpretationskonstrukte durch depsychologisierte Sujets, deren Lösung nicht in der Tiefe der Seele, sondern an der artifiziellen Oberfläche des Textes zu suchen ist (vgl. Schwalm 1991). Seine Texte sind über die optische und phonetische Textoberfläche, die Textur des Textes, wie scheinbar unwichtige Details, Wortspiele und Redensarten lesbar. Er verfährt mit den Wörtern und ‚Bildern‘ ähnlich wie die Dadaisten und Marcel Duchamp, oder auch Magritte, bei denen die psychoanalytischen Verfahren durch perzeptive abgelöst wurden. Das verborgene Geheimnis, das gemäß Freud im Detail eines Wortes oder eines Bildes steckt, wird zur Falle für den psychoanalytischen Leser umfunktioniert. Wer in einem Stock was anderes als einen Stock sieht – was ein Psychoanalytiker bei einem Gegenstand solcher Form höchstwahrscheinlich tut – kriegt einen mit dem Stock verpaßt. Er wird mit dem Verbrecher Hermann gleichgestellt, der den Stock („stick“) immer als was anderes sieht (als „lipstick“, „mystick“, „sticky“ usw.). Nabokov stattet seinen Helden mit allen medizinischen Indizien einer paranoiden Geisteskrankheit und der dazu gehörenden Traumbilder aus. Hermanns geistige Störungen scheinen, gemäß dem Freudschen Schema, durch den Bankrott, die Ehekrise und latente Homosexualität ausgelöst zu werden. Seine Wahrnehmungsstörungen zeigen sich in der *déjà-vu*-artigen ‚Überblendung‘ der Raum- und Zeitkulissen, in rebusähnlichen metaphorischen Traumbildern, in tranceartigen Geisteszuständen der Abwesenheit, in dem falschen Wiedererkennen des Ich und des Anderen, wie auch in der Unfähigkeit, passives und aktives Erleben zu unterscheiden.

Hermanns Müdigkeit auf dem Spaziergang in Prag leitet seine erste Wahrnehmungsstörung ein, das Erblicken des Doppelgängers in Felix (*Otčajanje*, 7/ *Despair*, 15). Seine Klage über Schlaflosigkeit und ständige Unerholtheit werden zum Leitmotiv des Romans. (*Otčajanje*, 111, 123, 125/ *Despair*, 125, 138, 142). Worin die Ursache des schläfrigen Zustandes steckt, verrät Hermann erst im zentralen 9. Kapitel des Romans, in dem er auch Felix ermordet. Er schreibt schon mehrere Tage, von einem bis zum nächsten Morgen (*Otčajanje*, 149/ *Despair*, 167). So schuf Nabokov eine schriftstellerische Parallele zu dem von Zwielicht zu Zwielicht lesenden Don Quijote. Cervantes’ Held liest sich, Hermann schreibt sich bis zum Wahnsinn. Nicht nur der Rezipient, sondern auch der Produzent des Textes wird durch seine Position bedroht: er ist zugleich innerhalb des Mediums – Held des autobiographischen Romans und außerhalb des Mediums – Autor des Romans. Don Quijote zieht, durch Lektüre verleitet, seinen Abenteuern entgegen. Hermann, durch sein eigenes Schreiben verlockt,

begeht den Mord. Aber hatte Hermann überhaupt Zeit, zu morden, oder verbrachte er die ganze Zeit am Schreibtisch? Beging er einen echten oder einen literarischen Mord? Am Anfang des Romans beendet Hermann seinen ersten Satz erst nach einer langen, doppeldeutigen Ellipse: „Если бы я не был совершенно уверен о своей писательской силе [...] не случилось бы ничего (*Otčajanje*, 5).“ / „If I were not sure of my power to write [...] nothing at all would have happened (*Despair*, 13).“ Sind die Tagebuchnotizen der Nacht vom 31. März die letzten Aufzeichnungen eines verfolgten Verbrechers oder die eines Drehbuchautors, der sich an den herannahenden Termin der Abgabe halten muß? Der erschöpfte Hermann meint dazu: „Но я устал; чем скорее всё это кончится, тем лучше (*Otčajanje*, 199).“ / „But I am dead-tired; the quicker it all ends, the better (*Despair*, 218).“

Für die traumähnliche Montage der Realität, des Aktuellen mit dem Abbild, dem Virtuellen bedient sich Nabokov der Metapher eines ins Wasser fallenden und dort gespiegelten Herbstblattes („лист“/„leaf“), wobei die Spiegelung im Medium der Wasseroberfläche in der englischen Fassung durch eine tödliche Konnotation ergänzt wird (*Otčajanje*, 59/*Despair*, 72). Noch auf demselben Spaziergang, als Hermann das fallende Blatt beobachtet hat, macht sich bei ihm ein somnabuler, tranceartiger Zustand bemerkbar. Das aktuelle Gespräch Hermanns mit seiner Frau beginnt mit den Zitaten des Gedichtes Puškins an seine Frau zu interferieren. Dieses Gedicht wurde von Nabokov selbst übersetzt und in der zweiten Fassung des Romans als Motto dem Vorwort vorangestellt. Das virtuelle Gedicht, von Hermann wie ein Echo rezitiert, beginnt sein aktuelles Leben mit Lydia zu überblenden (*Otčajanje*, 60, 61/*Despair*, 72, 73). Lydia merkt Hermanns Zerstreutheit und nennt ihn, gemäß dem Gedicht Puškins, zuerst einen müden Sklaven, dann assoziiert sie ihn mit einem Kind, schließlich mit einem Träumenden. Die Assoziationskette, der Poet als müder Sklave seines Mediums, das naive Kind und der Träumende werden zur Metapher der Virtualität und des verdinglichten, ikonischen Sprachdenkens.¹⁴ Hermann wird zum Sklaven seines tranceartigen, mit dem Somnambulismus vergleichbaren Zustandes.

Bald nehmen Situationen und Gespräche in Hermanns Leben die verschlüsselte Form metaphorischer, rebusartiger Traumbilder an. So evoziert das surrealistisch komponierte Stilleben Ardalions – man denke dabei an René Magrittes „Ceci n'est pas une pipe“ und „Ceci n'est pas une pomme“ – mit zwei

¹⁴ Das Kind und dessen naive Wahrnehmung spielte in den ersten „Kid Comic-Strips“ in den USA um 1900 eine сюжетbildende Rolle (Riha 1978, 176-192). Der Traum des Kindes war der Vorwand für die suggestive Wirkung der aufeinanderfolgenden Bilder, die dem zeitgenössischen Kinematoskop Edisons ähnelte. Die Konfrontation mit der Realität wurde als abruptes Erwachen des Kindes inszeniert. Das Kinoerlebnis wurde seit dem Anfang des stummen Spielfilms mit einem Traum verglichen, der Kinobesucher einem Träumenden oder Hypnotisierten gleichgestellt (vgl. Kaes 1978, 149-152; Kracauer 1996, 215-226).

Rosen und einer Pfeife auf dem zerknitterten, grünen Tuch eigentlich eine äquivalente Komposition: seine Frau Lydia, die er halb nackt, nur in ihrem grünen, zerknitterten Rock auf dem Bett in Ardalion's Atelier liegend und rauchend vorfand. Tote Dinge werden so wie im Film lebendig (*Otčajanje*, 66, 100/*Despair*, 79, 114). Beim erneuten Betrachten wird das Stilleben einer Metamorphose unterzogen. Die *natura morta* lebt und gedeiht. Die duftenden Blumen verwandeln sich in reife, sinnliche Pfirsiche, und die Pfeife wird durch einen gläsernen Aschenbecher ersetzt (*Otčajanje*, 101/*Despair*, 115): Die Früchte waren bereits geerntet, und es war schon zu Ende geraucht worden. Diese Tatsache – nach Freuds psychoanalytischen Deutung ersetzen die Früchte das Geschlecht und das Rauchen den Geschlechtsverkehr – versetzt Hermann in große Aufregung. Daß Hermann die Ehefrau und ihren Geliebten als ein „natur-mort“, tote Natur, bzw. ein „stil-life“, oder besser ‚still alive‘ sieht, entspricht seinem mörderischen Vorhaben: Er plant, Felix auf Ardalion's Grundstück in seiner eigenen Kleidung zu ermorden. Dadurch würde der Mordverdacht auf das Liebespaar, Ardalion und Lydia, fallen. Seinen Plan versteckt Hermann in ein Rebus, dessen Wortkomposita seine Handlung und die Entfaltung des Sujets enthüllen (*Otčajanje*, 49/*Despair*, 60) Die Lösung des Rebus im Russischen: *čaud* (phonetisch: šo) – *kol* (Morphem von „kolot“) – *ad* und im Englischen: *chock* – *oh* (phonetisch: o) – *late* ergibt zusammen Hermann's mörderische Beschäftigung: šo-kol-ad bzw. chock-o-late, die Schokolade, in deren Wortkomposita sich Gewaltakte und ihre Folgen verbergen. Lydia kann trotz ihrer ‚Dummheit‘ – sie gründet auf dem bildlichen Wörtlich-Nehmen der Wörter – einen geschickten Rebus für den Ehemann herstellen, indem ihm Ardalion, „orda – lion“ (*Otčajanje*, 101) bzw. „ardor – lion“ (*Despair*, 115), als ein gefährliches, animalisches Wesen präsentiert wird. Die Wortkomposita spiegeln Ardalion's und Lydias Vorstellung der Sujetentfaltung wieder: Hermann wird im Russischen durch eine Menschenmenge bedroht (die Schlußszene, in welcher der Held versucht, sich den Weg in die Freiheit zu erkämpfen), im Englischen durch seine eigene Leidenschaft für die Fiktionalität, den „ardor“ zum Löwen, das Emblem der Hollywooder Filmfirma *Metro-Goldwyn-Mayer*.¹⁵

Vor Hermann's Augen heben sich aufeinanderprojizierte, überblendete Kulissen des Aktuellen und Virtuellen auf: An mehreren Stellen des Romans fließen Hermann's Wahrnehmungen der Gegenwart mit noch nicht Erlebtem, Zukünftigem und Vergangenen, bereits Durchlebtem zusammen. Im Sommer sieht er in Königsdorf, dem Tatort des noch nicht begangenen Mordes, Schnee liegen. Die Stadtkulisse von Tarnitz wird wie ein Sediment in mehreren Schichten über die

¹⁵ Smirnov (2000) liest Ardalion's Name anagrammatisch als Art á lion. Nabokov habe im Roman die Lev-Kunst und Majakovskij's Selbstmord thematisiert, der bereits in Jakobson's Nekrolog mit einem Filmschluß zu eigenen Drehbüchern bzw. mit dem Übergang des Films ins Leben parallelisiert wurde.

Kulisse von St. Petersburg gelegt. Ein Hotel nimmt wiederum die Eigenschaften von Ardalions Wohnung an. Auch die Gemälde in Ardalions Atelier bewahren nicht ihre feste Form, sondern wechseln sozusagen ihren Inhalt, indem die Gegenstände der Stilleben sich verwandeln. Selbst Hermanns Gesicht ist einer ständigen Wandlung unterzogen, einmal erscheint er mit, ein anderes mal ohne Schnurbart, schließlich nimmt er gar die Konturen eines Stacheltieres an (*Otčajanie*, 61/*Despair*, 74).¹⁶ Die Zeit-, Raum- und Objektverschmelzungen in *Otčajanie/Despair* ähneln der filmischen Technik der Überblendung und der Montage. Alles verflüssigt sich, aus aktuellen Bildern der Umgebung werden schichtartig aufgebaute virtuelle Bilder, deren Ort in der zeitlichen Sequenz der Erzählung unbestimmt wird. Ferner verwechselt Hermann aktive und passive Handlungen: Den nicht arbeitswilligen Ardalion, der auf seine Kosten lebt, ein unbezahltes Grundstück besitzt und mit seinem Stilleben bezahlt, verwechselt er mit dem arbeitslosen, heimlosen Felix, der mit seinem Leben bezahlt. Sind doch beide Künstler, der eine Maler, der andere Musiker. Darauf folgt eine weitere Verwechslung des Pechvogels Hermann, des Ich, mit dem Spatzen liebenden Felix Wohlfahrt, der wenigstens einen Vorteil in seinem vielversprechenden Vor- und Nachnahmen hat. Dem passiven, sich wehrenden Felix schreibt er die Autorschaft der selbst geschriebenen und an sich selbst adressierten Erpressungsbriefe zu. Schließlich dringen die Wahrnehmungsstörungen in die Struktur des Romans ein, in dem Hermann einmal als Autor, ein anderes mal als Held, einmal als Regisseur, ein anderes mal als Schauspieler auftritt.

5.2. Geisteskrankheit und/als Kunst: die mediale Speicherung des Wahnsinns

Fußend auf Charakterzeichnungen der Renaissance und chiromantischen Büchern des 17. Jahrhundert postulierte Johann Caspar Lavater in *Physiognomische Fragmente* (1775) die seelenkundliche und charakterologische Interpretierbarkeit des Porträts (Baltrusaitis 1989; Madelener 1989). Die äußere Erscheinung des Menschen, seine visuelle Oberfläche, sein Schattenriß sollte dessen moralisches Leben widerspiegeln (Lavater 1992). Die Körperoberfläche wurde zum Medium des Inneren. Die Taxonomien des Physiognomischen mußten ebenso wie die pseudorationale Ausdeutung konkreter Köpfe zur Ironie herausfordern: physiognomische Porträts in der Literatur und der bildenden Kunst nahmen karnevalisierte Formen an. Synekdochische Substitute wurden mit dem Eigenleben

¹⁶ Gerade die Verwandlung des Schnurrbartes in ein Stacheltier erinnert stark an die Verfahren im Film Buñuels *Un chien andalou*, der am 1. Oktober 1929 in Paris erstmals öffentlich gezeigt wurde. Dort wandelt sich die Behaarung unter den Achseln einer Frau in einen Seeigel. Einem Mann, der sich den Mund mit der Hand weggewischt hat, verpflanzen sich auf diese Stelle die Achselhaare einer Frau. Den visuellen Metaphern für das Geschlecht der Frau steht die Metapher für das erotische Scheitern des Mannes gegenüber.

des ganzen Körpers ausgestattet. So wurde bei den Männern der Nase, bei den Frauen dem Mund eine besondere voyeuristische Aufmerksamkeit gewidmet. Beide standen für das Innerste des Menschen, für seine Moral, Psyche und die damit verbundene Sexualität. Cesare Lombrosos *Genio e follia* (1864) war die Zuspitzung einer langen Tradition der Physiognomik-Lehre (Lombroso 1995). Er wandelte lustvoll erzählte, populäre Stereotypen der Ausgrenzung zu tödlichem Ernst einer Wissenschaft um, die ihren Opfern einen Platz als Parias zuwies: Sein Buch mit Fotografien der Kriminellen und Wahnsinnigen behauptet aufgrund äußerer Ähnlichkeit der Familienmitglieder und Verwandten eine gemeinsame Neigung zu kriminellen Taten bzw. zur Geisteskrankheit, ohne daß dabei soziale oder andere biographische Faktoren ihres Lebensschicksals berücksichtigt würden.

Auf der anderen Seite bediente sich die Medizin selbst immer öfters der Kunst als Speichermediums der Geisteskrankheit. Künstler wurden angeheuert, um Geistesranke, vor allem Hysterikerinnen zu malen, die zu tanzenden Mänaden und starrenden Medusen stilisiert wurden. Später wurden Fotos aufgenommen, die in der von Jean-Martin Charcot herausgegebenen *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876) und in der von Charcot gemeinsam mit Charles Richet publizierten Schrift *Les Démoniques dans l'art* (1887) erschienen (Madelener 1989; Didi-Hubermann 1989).

Nicht nur die Medizin hat sich der Kunst angenähert, auch die Kunst selbst schöpfte aus der Medizin. Der Kunstkritiker Max Nordau kritisierte in seinem Buch *Die Entartung* (1892-93), das er Lombroso widmete, die Kunst seiner Zeit vom Realismus bis zum Symbolismus als Ausdruck des Verfalls der Rasse. Die ‚Entartung‘, so Nordau, manifestiere sich nicht nur in Geisteskrankheiten, sondern auch in moralischen (Prostituierten), politischen (Anarchisten) und künstlerischen (Schriftsteller, Künstler) ‚Verbrechen‘ (Nordau 1892, VI, 69). Der Wahnsinn, das Verbrechen und die Kunst verschmolzen miteinander. Der Grund für die ‚Entartung‘ der Kunst suchte Nordau in der organischen Abnutzung des Menschen in der Großstadtkultur, dessen Perzeption stark beeinträchtigt wird, so daß er weder scharf sehen noch dem Verlauf von Linien und Umrissen folgen kann (Nordau 1982, 45, 90, 133, 134). Schließlich entwarf Nordau das Porträt eines typischen entarteten Künstlers, Paul Verlaines. Dazu zog er die physiognomische Lehre Lombrosos heran, um aus den unregelmäßigen Gesichtszügen des Künstlers seinen Charakter und das unvermeidliche Lebensschicksal eines Kriminellen herzuleiten: ‚Wir sehen einen abschreckenden Entarteten mit asymmetrischem Schädel und mongolischem Gesicht, einen impulsiven Landstreicher und Säufer, der wegen eines Sittlichkeitsverbrechens im Zuchthause gesessen hat, einen Schwachsinnigen emotiven Träumer, der schmerzlich gegen seine bösen Triebe ankämpft und in seiner Not manchmal rührende Klage­töne findet, einen Mystiker, dessen qualmiges Bewußtsein Vorstellungen von Gott und Hei-

ligen durchfluten, und einen Faselhaus, der durch unzusammenhängende Sprache, Ausdrücke ohne Bedeutung und krasse Bilder, die Abwesenheit jedes bestimmten Gedankens in seinem Gesicht bekundet (Nordau 1892, 200).“

Auf die Ähnlichkeit der Untersuchungsmethode des Kunstkenners, des Detektivs und des Psychiaters, die auf der genauen Beobachtung der Indizien beruht, macht Carlo Ginzburg (1985) aufmerksam. Das detektivische Verfahren der genauen Beobachtung vergleicht er mit der Technik der Psychoanalyse, die dem Detail der Aussage (der Sprache) oder des Benehmens (des Bildes) die verborgenen Geheimnisse entlockt. Die Kunstkennerschaft, die Detektion und die Medizin rückten einander nahe. Alle drei bedienen sich der metonymischen Methode, wo die im jeweiligen Medium – der Sprache, der Schrift und des Bildes – gespeicherten Spuren für das Unsichtbare stehen. Daß die modernen visuellen Medien gerade in dem Bereich des Detektivromans in die Literatur eindringen, ist nach Friedrich A. Kittler (1995, 314) letztlich der Technik der Kriminologie wie auch der Psychopathologie zuzuschreiben. Wie die Kriminellen durch eine visuell akkurate Spurensicherung dingfest gemacht wurden, so wurde auch die differenzierende Definition psychopathologischer Befunde durch eine detaillierte Visualisierung des Krankheitsbildes angebahnt. Die optische Dokumentation bedient sich in beiden Fällen fotografischer, später filmischer Verfahren.

In *Otčajanie/Despair* werden Kunst, Verbrechen und Wahnsinn untrennbar miteinander verflochten, sogar austauschbar. Hermann stellt die Arbeit des Dichters mit der des Schauspielers und der des Verbrechers gleich. (*Otčajanie*, 5/*Despair*, 13). Wie Thomas De Quincey in dem berühmten Essay „On Murder Considered as One of the Fine Arts“ (1827) beschwört Hermann die Ästhetik des Verbrechens. Wie die Connaissanceure des Mordes in De Quincys Essay inszeniert Hermann seinen Mord als künstlerisches Meisterwerk. Mit dem Mord an Felix wird es vollendet und zugleich signiert (*Otčajanie*, 170/*Despair*, 188). Sein Werk gerät in ein Ambivalenzverhältnis von Kunst, Wahnsinn und Verbrechen.

Auch die Physiognomie von Hermann alias Felix ist höchst verdächtig (*Otčajanie*, 19, 20/*Despair*, 26, 27): Die Doppelbeschreibung beginnt mitten im Gesicht mit der Großaufnahme der prominenten, exponierten Nase, womit Nabokov nicht nur an Gogol's Novelle „Nos“, sondern auch an die nosologische Aufmerksamkeit der Kriminalmedizin anspielt. Die Lippen werden als so dünn beschrieben, als ob sie weggewischt wären (eine Anspielung an Bunuels *Un chien andalou*). Der einzige Unterschied zwischen Hermann und Felix befindet sich auf der Stirn Hermanns, wo die Adern in Form des Buchstabens M, eines Kains-Mals, hervortreten.¹⁷ Die Beschreibung von Hermanns Zügen verliert

¹⁷ Nabokov spielt damit an den 1931 uraufgeführten Fritz Lang-Film *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* mit Peter Lorre als einem geisteskranken Kinderschänder an. Dort wird dem

sich in Details, geht derart auf die Form der Nase, der Zähne, der Augen und Ohren ein, daß die Gesamtübersicht verloren geht. Über augenfällige Merkmale wie die Haar- und Augenfarbe erfährt man nichts. Die Beschreibung setzt ihrem Informationsgehalt nach voraus, daß der Leser ein Foto oder ein Bild vor Augen hat, so daß allgemeine Angaben unnötig erscheinen. So gewinnt sie einen detektivischen bzw. einen kunsthistorischen, Morellischen Charakter.¹⁸ Der einzige Unterschied zwischen Hermann und seinem Doppelgänger Felix liegt in der Bekleidung und der Körperpflege. Felix ist ein schmutziger, ungepflegter Landstreicher (man denke an Nordaus Beschreibung Paul Verlaines!) in verwehrloster Kleidung (*Otčajanje*, 11, 12/*Despair*, 19). Hermann sieht sich veranlaßt, sein eigenes gepflegtes Aussehen als den einzigen Unterschied zwischen den beiden zu unterstreichen: Er selbst sei ein gesunder, sauberer und wohlgekleideter Mann (*Otčajanje*, 11/*Despair*, 18, 19). Aussehen, Bekleidung und Gepflegtheit des Körpers betrachtet Hermann als Spiegel des physischen und psychischen Gesundheitszustandes. Schließlich werden Hermann und Felix wie in einem Kamerablick miteinander verglichen, wobei der soziale Unterschied hervorgehoben wird (*Otčajanje*, 13/*Despair*, 21).

Bald entdeckt Hermann noch einen weiteren Makel an seinem Doppelgänger – seine Perzeptionsschwäche (man denke an die von Nordau festgestellte Sehschwäche der ‚entarteten‘ Künstler!), ja sogar Blindheit: Felix sieht die Ähnlichkeit zwischen den beiden nicht. Durch den Mord soll Felix als ein ‚entarteter‘, wahrnehmungsgestörter Künstler-Landstreicher im Nordauschen Sinne entfernt werden. Doch bald nach dem Identitätswechsel werden auch an Hermanns Gesicht Züge erkennbar, die sich der Darstellung – jedenfalls mit dem Bleistift – entziehen (*Otčajanje*, 40/*Despair*, 49). Wegen der Schwierigkeit, die das Porträt Hermanns bereitet, entscheidet sich Ardalion, ihn im Profil zu malen, so wie die Kriminellen von der Polizei auch aufgenommen wurden. Hermanns Gesicht bleibt schließlich ohne Augen, die der sehende Maler dem Gesehenen bis zuletzt vorenthält (*Otčajanje*, 50/*Despair*, 61). Der unbegabte Maler Ardalion übernimmt die Rolle des Kunstkenners: in seinem physiognomischen Verständnis von Kunst blickt er nicht auf das Wesentliche, sondern nur auf die Abweichungen, die verräterischen Nebensächlichkeiten (*Otčajanje*, 41/*Despair*, 51). Erneut bestätigt sich die detektivische Funktion Ardalions als Aufdecker von Hermanns Verfahren der verdoppelnden Projektion. Als außerhalb der Kunst, der projektiven Medien stehender ‚Kleckser‘ betrachtet er die

Mörder mit Kreide ein M auf den Mantel geschrieben, wodurch seine weitere Verfolgung, schließlich die Ergreifung ermöglicht wird.

¹⁸ Der Mediziner Giovanni Morelli führte eine neue Methode der Attribution von unsignierten Werken alter Meister ein. Seine Methode beruhte auf der genauen Beobachtung der sekundären, scheinbar unwichtigen Bilddetails, wie die Darstellung der Ohren, Nasen und Hände, welche die Unterscheidung zwischen Original und Kopie ermöglichten (vgl. Ginzburg 1985).

Verfahren der Projektion mit jener desillusionierenden Einfalt, durch die sie bloßgestellt wird. Wo sich für Hermann Kunst, Verbrechen und Wahn vermischen, sieht Ardalion nur den Wahn.

War der Wahnsinn bis ins 19. Jahrhundert stets die Projektionsfläche für etwas anderes, eine Verkörperung, so wurde er Ende des 19. Jahrhunderts endgültig internalisiert, inkorporiert. Der Doppelgänger bedient sich nicht mehr einer nach außen projizierten Bühne, wie die Gestalten des frühen 19. Jahrhunderts. Seine Gespaltenheit wird vielmehr in das Innere des Körpers verlegt, der Körper dagegen metaphorisch zu einem Haus, Schloß oder Theater vergrößert. Insofern spielt sich das Drama des Doppelgängers nicht mehr außerhalb, sondern innerhalb des Körper-Theaters ab. Kleine, inszenierte Bühnen, auf denen der romantische Doppelgänger erscheint, werden durch ganze Theatergebäude ersetzt. Der Wohnsitz Henry Jekylls in Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1885/86) spiegelt den gespaltenen, dualen inneren Zustand des Helden wider.¹⁹ Das Haus besteht aus zwei disparaten Hälften, die durch einen geheimen Korridor verbunden sind. Die gepflegte Hälfte mit einer repräsentativen Fassade bewohnt der Wissenschaftler Dr. Jekyll, die unfreundliche und unnahbare auf der Seitenstraße mit dem bedeutungsvollen

¹⁹ Nabokov (1982, 231-261, 473, 474) zählte Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* mit seinen wortkünstlerischen Verfahren zu den größten Meisterwerken der europäischen Literatur und zu den wichtigsten Vorläufern des modernen Kriminalromans. Die ‚Verwandlung‘ Dr. Jekylls in Mr. Hyde beschrieb er als filmähnliche Projektion des bösen Hyde auf die Projektionsfläche des guten Jekyll, bis der erste schließlich die ganze Fläche des zweiten ausfüllt. Dasselbe Verfahren der Projektion scheint Nabokov selbst in seinem Roman *Otčajanjel/Despair* anzuwenden, worin der Held an einem Roman schreibt und einen Film dreht. Der Autor bzw. der ‚Regisseur‘ wird von seinem eigenen Helden bzw. ‚Schauspieler‘ überblendet. Die Macht der Projektion nimmt zu, bis der Autor des Romans und der ‚Regisseur‘ durch gesteigerte Suggestion selbst zum Romanhelden bzw. zum ‚Schauspieler‘ werden. Auch andere Motive aus Stevensons Erzählung, auf die Nabokov in seiner literarischen Analyse aufmerksam macht, finden in verarbeiteter Form den Weg in seinen Roman, wie z.B. der Spazierstock als Verweis auf die Identität des Täters und die Schokoladen-Metapher für den Bereich des Kriminellen. Deckt in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* der Stock, gebrochen in zwei Teile, die gespaltene Identität des Täters auf, benutzt ihn Nabokov, um die wahre Identität des Opfers bzw. die neue Identität des Täters bloßzulegen. Das Wort Stock, „stick“ bzw. „cane“, zieht sich in der englischen Fassung wie ein roter Faden durch den ganzen Roman, versteckt in verschiedenen unauffälligen Wortkomposita oder ‚Bildern‘. Die Stock-Signale erscheinen an allen fatalen Stellen, an denen sich Hermann auf die Falle zubewegt, die schließlich über ihm zuschnappen wird. Zuerst benutzt Nabokov das Wort ‚stick‘ völlig unauffällig als Synonym für ein anderes englisches Wort („stick in a new rib“, 15; „sticky soil“, 16; „my thoughts stick to the adventures“, 29, 30; „feeling sticky“, 190). Bald erscheint das Wort als Anagramm in anderen Wörtern. Lydias ‚dumme‘ Deutung des Wortes „mystic“ öffnet einen doppelten Boden, der den Besitzer und seinen Gegenstand bloßlegt: „my-stick“ (33). Schließlich versteckt sich der Stock in einem kleinen, visualisierten „sticking out a minor detail“ (161), er erscheint deutlich auf dem ‚Bild‘ als Stock (72, 73, 83, 85, 175) und erfaßt als Echo ‚ick‘ sogar die auditive Ebene des Textes (175). Erst beim erneuten Lesen entdecken Hermann und der Leser den fatalen Fehler, den auf dem Tatort vergessenen Stock, auf den Felix‘ Vor- und Nachnamen eingeschnitten waren. Beide stecken ‚stick‘, in der Falle. Ähnlich wird in der russischen Fassung concettistisch das Wort „palka“ entfaltet (vgl. Lachmann 2000).

Namen „Queer Street“ Mr. Hyde (Stevenson 1994, 10, 11). Die Fassade steht stellvertretend für die physiognomische Beschreibung Mr. Hydes, mit dessen Gesicht irgendetwas nicht in Ordnung zu sein scheint, was jedoch niemand genauer zu präzisieren vermag (Stevenson 1994, 14, 23). Mr. Utterson, der die Rolle des Detektivs übernimmt, empfindet eine Affinität zum Theater (Stevenson 1994, 9). Nachts leuchten die Bilder der kriminellen Tat wie im Spielfilm („in a scroll of lighted picture“, Stevenson 1994, 20) vor seinen Augen. Die endgültige ‚Überblendung‘ Dr. Jekylls durch Mr. Hyde erfolgt im Laboratorium, dem „surgical theatre“ mit der Glasdecke (bei Nabokov in der Beleuchtung des „surgical light“, *Despair*, 37). Der Körper wird in Stevensons Erzählung zum architektonischen Bau, zum Theater vergrößert, der Detektiv zum Besucher des Theaters, zum Zuschauer der vorgeführten Theaterstücke, der Sektion des Doppelgängers, gemacht.

Die Metamorphose Dr. Jekylls in Mr. Hyde, die noch am menschlichen Körper stattfindet – die kräftigen Hände Dr. Jekylls werden zu den dünnen, blassen Händen Mr. Hydes – realisiert Nabokov als Entfaltung der Haus-Metapher, als Umzug aus einem Hochhaus in ein einfaches Zimmer. Im Akt der Betrachtung seines Doppelgängers fühlt sich Hermann, als ob er aus der zehnten Etage eines Hochhauses heruntergefallen wäre (*Otčajanie*, 10/*Despair*, 17). Das Hermann-Gebäude stürzt wie in einem Slapstick Buster Keatons. Dabei gerät seine Wohnung in Unordnung und wird wie eine leere, verwüstete Landschaft voller Echos unbewohnbar (*Otčajanie*, 10, 21/*Despair*, 10, 29). Hermann muß sich nach einer neuen Unterkunft umschauen. In einem Traum gelangt er, so wie Dr. Jekyll, durch einen langen Korridor vor die Tür eines leeren, weiß angestrichenen, unbewohnten Zimmers. In der englischen Fassung werden dort gerade die ersten Umzugsarbeiten ausgeführt: die Vorhänge angebracht und ein Stuhl in die Mitte gestellt – wohl die Vorbereitung einer inszenierten Bühne für die Projektion des Doppelgängers (*Otčajanie*, 46/*Despair*, 56, 57). Schließlich gleicht Hermann seinen eigenen Körper mit einem kleinen klappbaren Theater (*Otčajanie*, 88/*Despair*, 100). Das neue Zimmer als improvisierte Bühne wird durch seinen Körper internalisiert, inkorporiert. Als die neuen Räume schließlich mit allen Bequemlichkeiten für den Einzug bereit stehen, stellt Hermann fest, daß ihm die neue Unterkunft, Felix' gestohlene Identität, unangenehm fremd erscheint (*Otčajanie*, 168/*Despair*, 186).

In Bram Stokers *Dracula*-Roman wird der Vampirismus zur Metonymie der Psychopathologie, ausgestattet mit allen ältern Signifikanten der Geisteskrankheit (Kittler 1993). Die innere, psychische Landschaft vergrößert sich zu einer geographischen Landschaft, fremd, widersprüchlich und gespalten. Der unternehmungslustige John Harker begibt sich nach Trans-(s)ylvanien, ein Land der Trance, um ein Immobiliengeschäft mit dem Grafen Drakula zu schließen. Gemäß Stevensons Hausmetapher sucht der Untote eine neue Unterkunft, einen

neuen Körper. Das letzte Grenzort heißt Bistritz, abgeleitet von „bister“, (mental) klar im Serbokroatischen. Bald leidet Harker unter ersten Schlafstörungen (Stoker 1975, 4), vergleicht die blasse, jedoch vitale Gestalt des Grafen mit dem Geiste von Hamlets Vater (Stoker 1975, 33), in sich selbst erkennt er Hamlet (38). Den Ärzten scheint Draculas raubvogelartiges, blasses Gesicht mit scharfen, glänzenden Zähnen im kriminalanthropologischen Sinne suspekt: „The Count is a criminal and of criminal type. Nordau and Lombroso would so classify him (Stoker 1975, 300).“ Graf Drakula interessiert sich für das Gut „Quarter Face“, in dessen Nähe sich ein privates Irrenhaus befindet (Stoker 1975, 25, 26). Der erste vom Vampirismus befallene Patient ist Renfield, von dem Dr. Seward bemerkt: „There is a method in his madness (Stoker 1975, 60).“ Als Graf Drakula mit seiner ‚Familie‘ übersiedelt, bedient er sich eines Schiffes. Das Schiff wird nicht mit dem englischen ‚it‘ für Gegenstände bezeichnet, sondern zu „she“ personifiziert, femininisiert und mit einer Hysterikerin verglichen (Stoker 1975, 76). Das zweite Opfer ist eine Frau, Lucy Westenra, die im Schlaf das Gefühl hat, im Wasser zu versenken. Im Sterben liegend vergleicht sie sich mit der ertrunkenen Ophelia (Stoker 1975, 125). Als alte Bekannte sie wieder als Untote erblicken, beschreiben sie sie gemäß den optischen Stereotypen für die Hysterie: Das Gesicht der Frau erstarrt zur physiognomischen Maske der archaischen und asiatischen Völker. Sein erotisches Zentrum, der Mund, erreicht die Dimension eines Marktplatzes, und ihre Augen entfalten die mörderische Kraft des Medusenblicks (Stoker 1975, 190).

Bram Stokers *Dracula* diente Nabokov in *Otčajanje/Despair* als eine wichtige Quelle für intertextuelles Spiel mit unterschiedlichen Medien der Erzählung. Das Ehepaar, Hermann und Lydia, zeigt gelegentlich Symptome der Hysterie. Sie werden dadurch ausgelöst, daß die Protagonisten in das Medium des Films hineingezogen werden. Hermann, seit seiner Reise nach Prag mit seinem ‚Kamera-Auge‘ intensiv mit den ‚Dreharbeiten‘ zu seinem Mord beschäftigt, bereiten seine Nerven ständig Probleme (*Otčajanje*, 180/*Despair* 198). Auch Lydia bewegt sich wie eine Hysterikerin, wenn sie Hermann auf ihre Rolle in seinem ‚Film‘ vorbereitet (*Otčajanje*, 142/*Despair*, 159). Hermanns Reise in den slawischen Bereich, nach Prag, findet wie Harkers Reise nach Transylvanien im literarisch und filmisch oft fatalen Monat Mai statt. Wie Harker auf ein unheimliches deutsch-romanisch-slavisches Wortgemisch trifft (Stoker 1975, 7), läuft Hermann an Geschäftsinschriften vorbei, die ihm teilweise bekannt, teilweise unheimlich vorkommen (*Otčajanje*, 8/*Despair*, 18). Der Name des Grenzortes, wo das Heimische ins Fremde übergeht, bei Harker Bistritz, hat in Nabokovs Roman sein Äquivalent im deutsch-tschechischen Grenzort Tarnitz, der den Übergang in die maskierte, filmische Welt der Tarnung markiert. Statt wie Harker ein Immobiliengeschäft abzuschließen, betreibt Hermann die Übernahme bzw. die Fusion der eigenen Firma mit einer ausländischen (*Otčajanje*,

7/Despair, 15). Die Geographie des Wahnsinns, bei Stoker auf den östlichen Balkan verortet, konstituiert sich bei Nabokov als eine Überblendung der deutschen Ortskulisse mit einer russischen. So evoziert das Reiterdenkmal in Tarnitz ein anderes Reiterdenkmal – Etiënne Maurice Falconets Peter den Großen als ‚ehernen Reiter‘ auf dem sich aufbäumenden Pferd in St. Petersburg, der schon in Puškins „Mednyj vsadnik“ und Andrej Belyj *Peterburg* als Gedächtnisraum der Stadt fungiert (Lachmann 1990, 43). So wie das unheimliche Trans-(s)ylvanien ein geographisiertes Sinnbild der menschlichen Psyche ist, ist auch die östliche Umgebung Berlins, wo Ardalions unbezahltes, schwer zugängliches, feuchtes, von Mücken heimgesuchtes Grundstück liegt, auf dem der Mord geschah, ein Niemandsland ohne Besitzer. Als Hermann eine große Umgebungskarte über seinen Körper ausbreitet, um den Tatort genau zu bestimmen, nützen ihm seine Körperpartien neben den Ortsnamen als zusätzliche Wegweiser. Sein Körper verwandelt sich in einen chiromantischen Körper-Atlas (*Otčajanie*, 51, 52/Despair, 62, 63): Berlin liegt noch in der Nähe seines linken Ellbogens, von wo die Eisenbahnlinie entlang seines linken Ärmels in Richtung Osten verläuft. In Königsdorf, dem Ort, in dessen Nähe der Mord geschieht, befindet sich das Nervenzentrum. Von dort möchte Hermann Eichenberg erreichen, das sich im Einklang mit seinem Namen hinter dem untersten Knopf der Weste versteckt. Von dort führt der Weg zum sylvanischen Waldau, wo der linke Daumen ruht. Es gibt, so Hermann, eine enge Verbindung zwischen Königsdorf, dem Nervenzentrum, und Waldau, dem Daumen, der schließlich den Hahn des Revolvers spannen wird. Hermanns Körper-Atlas, dessen Zonen sich nach dem Verfremdungs-Prinzip hinter den Ortsnamen verstecken, stellt eine enge Verbindung zwischen Nervenzentrum, Sexualität und Handeln zusammen.

6. Intermediale Spaltung des Wahnsinns

Während die Literatur den Wahnsinn nur durch visualisierte Beschreibungen und den „skaz“ inszenieren konnte, transformierte der Film die inszenierte Intermedialität zur echten, realisierten Intermedialität. Intermedial strukturierte literarische Stoffe, wie Doppelgänger- und Vampirgeschichten okkupierten die Leinwand. Der Stummfilm macht sich selbst zum Thema, wenn er stumme Doubles und Schattengestalten durch Montage, Doppelbelichtung oder mit Hilfe der Hell-Dunkel-Effekte des Schwarz-Weiß-Films Gestalt annehmen läßt. Schon die Zahl von Filmen mit Doppelgängerthematik veranlasst Kittler (1995, 311-314) zu der Beobachtung, daß der Doppelgänger zur Metapher der Leinwand selbst und ihrer Wirkungsästhetik auf den Zuschauer wurde. Frühere Stoffe phantastischer Literatur fanden ihre filmische Verarbeitung. So erlag der Wahnsinn selbst mit der Entstehung des Films einer intermedialen Spaltung in

das neue Medium des Films und das alte Medium der Literatur, die sich ihrerseits bald vom Film nicht mehr unabhängig halten konnte.

6.1. Implosion des Wahnsinns in der Literatur: Ornamentalisierung

Die Psychoanalyse, so Tsvetan Todorov (1978, 142, 143), hat die phantastische Literatur, die Welt der Doppelgänger und Vampire, abgelöst und ersetzt, indem sie sich ihre Themen – obschon als Forschungsgegenstand – zueigen machte. Das Phantastische, dessen Funktion es ist, den Text dem Zugriff des Gesetzes zu entziehen, wurde durch den methodischen Eingriff der Psychoanalyse entzaubert. Dem Wahnsinn, verhüllt in die phantastische Inszenierung, wurde seine Methode enteignet. So blieb von ihm nur noch seine Inszenierung, sein Effekt übrig. Die Krankheit wurde durch die Psychoanalyse entdiabolisiert und entmystifiziert, rationalisiert. Die alten Signifikanten des Wahnsinns wurden verdeckter, oft zitierartig, ja ornamental angewendet, wie z.B. in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1925-26), in der die Bereiche der Sexualität und des Traumes mit den alten Signifikanten des Wahnsinns belegt werden. So macht der polnische Pianist Nachtigall, der bei einer Orgie als Musikant anwesend sein darf, eine Anspielung auf Rumänien, das Land der Vampire: „Ich hab’ schon viel gesehen, man glaubt nicht, in solchen kleinen Städten – besonders Rumänien, – man erlebt vieles (Schnitzler 1999, 32).“ Die geheime Parole, welche die Tür zur verbotenen Orgie öffnet, lautet „Dänemark“ – das Land Hamlets. Da der Arzt Fridolin die zweite Parole nicht erraten kann – wohl „Hamlet“, wird er als nicht Eingeweihter hinausgeworfen. Seine Ehefrau wiederum betrügt ihn währenddessen in ihrem Traum mit einem Dänen.

Auch in Nabokovs *Otčajanie/Despair* werden die Signifikanten des Wahnsinns von ihren Signifikaten getrennt, erscheinen demotiviert und als verselbständigte Ornamente. Wie in Bram Stokers *Dracula* tropft auch in *Otčajanie/Despair* auf mehreren Seiten das Blut oder wird, umgekehrt, über Anämie geklagt (*Otčajanie*, 5, 18-20/*Despair*, 13, 26-28). Hermann spricht als Autor immer wieder mit einer vampirartigen Obsession über das Blut, mit dem seine anämischen Romanhelden ernährt werden sollten: „Бледные организмы литературных героев, питаются под руководством автора, наливаются живой читательской кровью (*Otčajanie*, 19).“ / „The pale organism of literary heroes feeding under the author’s supervision swell gradually with the reader’s lifeblood (*Despair*, 26).“²⁰ Der Familienfreund Orlovius, dessen Rolle im Roman völlig nebulös ist, ist allem Anschein nach ein verkappter Vampir.²¹ Obwohl

²⁰ Zu Hermanns vampirartigem Dasein vgl. auch Grübel 2000, 75.

²¹ Sein Name läßt sich vom Obervampir Drakula aus Murnaus berühmtem Stummfilm *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) herleiten, in dem Drakula wegen seines adlerartigen Gesichts einen slawisch klingenden Namen, Graf Orlok, erhält.

Orlovius als permanente Nebenfigur funktionslos bleibt und sich unscheinbar im Hintergrund hält, spielt er – darin nur Hermann vergleichbar – eine wichtige Rolle für die Entstehung des Romans bzw. ‚Films‘. Der Leser erfährt nie, was eigentlich Orlovius von Beruf ist, oder worauf sein Verhältnis zu Hermann beruht. Hermann teilt dem Leser beiläufig mit, daß er bald nach der Begegnung mit seinem Doppelgänger in Kontakt mit Orlovius getreten sei (*Otčajanie*, 47/*Despair*, 53, 54). Orlovius scheint einen Einblick in Hermanns Schreiben an seinem filmischen Roman zu haben, wobei Hermann dem Leser besorgt mitteilt, daß Orlovius unzufrieden mit dem Verlauf der Kapitel sei. Er unterbricht Hermann gerade in dem Augenblick, als dieser einen neuen Helden ins Sujet einführen möchte (*Otčajanie*, 43/*Despair*, 58). In der englischen Fassung des Romans fängt Hermann an, Orlovius’ Instruktionen genau zu befolgen (*Despair*, 58). Schließlich unterschreibt Hermann einen mysteriösen Vertrag mit Orlovius’ Firma, der ihn zu bedrücken scheint: Seither verschlechtert sich sein seelischer Zustand, er wird depressiv, schweigsam und geistig abwesend (*Otčajanie*, 48/*Despair*, 59). Erst gegen Ende des Romans erfährt der Leser, daß Hermann einen einzigen Vertrag abgeschlossen hat, nämlich eine hohe Lebensversicherung: Orlovius ist, wie Vampire, ein Lebensversicherungsagent. Auch von Orlovius’ Erscheinungsbild erfährt der Leser sehr wenig. In der russischen Fassung macht sich in seinem Akzent die Aussprache des ‚l‘ bemerkbar, die Hermann mit dem ‚l‘ im russischen Wort „lopata“, die Schaufel, vergleicht. So macht Orlovius aus jedem ‚l‘ eine Schaufel, die man am häufigsten wohl auf Friedhöfen benutzt (*Otčajanie*, 43). Die Tatsache, daß das Englische das Wortspiel mit der ‚Schaufel‘ nicht erlaubt, kompensiert Nabokov durch den Tausch von Labialen, indem Orlovius ‚the best‘ als ‚Pest‘ – die Begleiterin der Vampire – ins Gespräch bringt: „When I young was, I came upon the idea of supposing only the best (he all but turned ‚best‘ into ‚pest‘, so gross were his lip-consonants). I hold this idea always. The chief thing by me is optimismus (*Despair*, 58).“ Die Pest war es, woran Orlovius in seiner Vampirjugend geglaubt hat. Als ‚Lebensversicherer‘ zieht er sie immer wieder hoffnungsvoll in Erwägung – der Gedanke erfüllt ihn mit Optimismus. Auch die Art, wie sich Orlovius Hermanns Porträt anschaut, spricht für seinen vampirartigen Kunstgeschmack: Mit halbgeöffnetem Mund tritt er ganz nah an das Bild, so daß er das Bild nicht mehr sehen, sondern nur noch riechen kann, als ob er es verspeisen wollte. Den grellen Pastellfarben des Porträts zieht er die schwarz-weiße Technik einer daneben aufgehängten Lithographie vor, noch besonders, weil ihm das Motiv, Arnold Böcklins „Toteninsel“, gefällt (*Otčajanie*, 55/*Despair*, 66). Die Aufmerksamkeit wird auf seine Zähne (*Otčajanie*, 125/*Despair*, 141) und greifartige Hände gelenkt (*Otčajanie*, 105/*Despair*, 119). Schließlich scheint auch Hermann dem Vampirismus zu verfallen: Er legt sich mit den Spiegeln an (*Otčajanie*, 22, 23, 169/*Despair*, 31, 187). Vor Toten empfindet er

keine Angst (*Otčajanje*, 175/*Despair*, 193), fürchtet sich jedoch vor seinem eigenem Schatten (Vampire haben kein Schatten, sondern sind selbst Schatten!), wenn dieser tot zu seinen Füßen fällt (*Otčajanje*, 169/*Despair*, 187). Auf zahlreiche Geister in Nabokovs Werken, die in der Wasserspiegelung, im Nebel, in Lichtstrahlen der natürlichen oder künstlichen Beleuchtung erscheinen oder sich durch Tiere zeigen, machten Rowe (1971, 1976, 1981) und Drubek-Meyer/Meyer (1999) aufmerksam. Die Schattenwelt der zugleich Toten und Unsterblichen spielt auf das Medium Film an, die schwarz-weiße, unsterbliche und doch tote Schattenwelt auf der Kinoleinwand. Der Vampirismus, der sich in Bram Stokers *Dracula* der Menschen als erotisierter, anziehender Medien bedient, wird in Nabokovs *Otčajanje/Despair* zur Erotisierung der Schaulust, des Voyeurismus, die sich bei Hermann zur verdoppelnden Betrachtung seiner selbst aus dem tot-untoten Mediums des Films heraus steigert. Nicht nur der erotische Körper auf der Leinwand, sondern vor allem seine Rückkoppelung an das Auge, an den erotisierten, voyeuristischen Blick des Zuschauers, macht die erotische Anziehungskraft des Mediums aus. So thematisiert Nabokov, wie viele seiner Zeitgenossen, die erotische Wirkung der neuen Medien (vgl. Drubek-Meyer/Meyer 1999), neben dem Film und der Fotografie etwa unter die Kleidung wie unter die Haut blickende Röntgenstrahlen, die den menschlichen Körper einem eindringlichen Voyeurismus unterzogen haben (Civ'jan 1984; Tsvian 1996).

6.2. Explosion des Wahnsinns im Film: das Medium Film als Geisteskrankheit

Der Film als Medium des Optisch-Unbewußten entzog sich wegen seiner Sog-Wirkung vorerst der Reflexion und der Analyse. Der einzige frühe Versuch, filmische Verfahren psychoanalytisch zu interpretieren, Hugo Münsterbergs *Grundzüge der Psychotechnik* (1914) bzw. *The Photoplay. A Psychological Study* (1916) fanden unter den Zeitgenossen kein Echo (Kittler 1985b, 95-104). Die Kino-Debatte aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts spiegelt das ungelöste Problem der Film-Bewältigung: Sie ist von der Angst vor der Macht der beweglichen Bilder über den Künstler selbst und den Rezipienten geprägt, der in einen unreflektierten, tranceartigen Zustand versetzt wird (Bolz 1987). Für Walter Benjamin (1977, 10-44) war der Film, nicht die Fotografie, der Repräsentant „des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ Die Kunst und der Künstler, so Benjamin, seien im Kino ihrer Echtheit, des Hier und Jetzt, beraubt, und durch eine virtuelle, traumähnliche Scheinexistenz ersetzt. Die Reproduktion auf der Filmrolle verwandele den echten Theaterschauspieler aus Fleisch und Blut zu einem durch die Kamera gespeicherten Doppelgänger. Benjamin veranschaulicht dies am Beispiel der zeitgenössischen

Rezeption des Romans *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* oder *Si gira* (1924) von Luigi Pirandello: „Der Filmdarsteller fühlt sich wie im Exil. Exiliert nicht nur von der Bühne, sondern von seiner eigenen Person. Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallserscheinung wird, daß er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet (Benjamin 1977, 25).“ Wie die Helden der romantischen Doppelgängergeschichten muß nun der Schauspieler um die Materialität seines Körpers fürchten, die von der Maschine in einen virtuellen Schatten verwandelt wird. Das Befremden des Schauspielers vor der Apparatur vergleicht Benjamin mit dem Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel. Durch die Kamera sei das Spiegelbild vom Menschen ablösbar und transponierbar geworden. Der Schauspieler verliere seine menschliche Identität und werde als Requisit und Maske verdinglicht. Auch die dargestellten Helden der Tradition, selbst historische Zeugen seien durch ihre filmischen Doppelgänger ersetzt worden, so daß die Geschichte neu produziert und redupliziert werde. Zudem würden Schauen und Erleben durch den Film eng verknüpft und letztlich austauschbar, so daß Schauen immer mehr Erleben bedeute. Die filmische Fiktion überdecke das Leben. Entsprechend verwandele der Film nicht nur den Schauspieler, sondern auch den Zuschauer in einen Doppelgänger.

Erwin Panofsky (1993) widmete seinen Aufsatz „On Movies“ (1936) nicht mehr der Entfaltung der Bilder auf der Kinoleinwand, sondern seiner Wirkung auf den Kinobesucher. Nicht mehr die Angst, sondern eine detektivische Analyse kennzeichnet seine Schrift. Der Zuschauer, gefesselt an seinen Sitzplatz im dunklen, suggestiven Kinosaal spaltet sich. In der Schaulust trennen sich die Augen von dem Körper und identifizieren sich mit der beweglichen Kamera: „Im Kino hat der Zuschauer einen festen Sitzplatz, aber nur physisch... Ästhetisch gesehen ist er in permanenter Bewegung, indem sein Auge sich mit den Linsen der Kamera identifiziert, die permanent in Hinsicht auf Abstand und Richtung die Stellung ändert. Und der dem Zuschauer präsentierte Raum ist so beweglich wie der Zuschauer selbst. Nicht nur bewegen feste Körper sich im Raum, sondern der Raum selbst bewegt, ändert, löst, und rekrustallisiert sich [...] (zit. nach Kracauer 1991, 12).“ Das Auge wird zur Synekdoche für den Zuschauer und sein Erlebnis. So entsteht auch im Rahmen der Filmkunst ein mediales Dreieck: Der erste Blick, der nicht sieht, ist der Schauspieler im Film. Der zweite Blick, der sieht, daß der erste nicht sieht, ist der in die Trance versetzte Zuschauer, der mit den Augen die Projektionsfläche betritt. Der dritte Blick, der sieht, daß die ersten zwei nicht sehen, gehört dem Zuschauer-Detektiv, der sich der Wirkung des Mediums bewußt ist. Falls der dritte, re-

flektierte Blick nicht zustande kommt, fällt der Zuschauer-Schauspieler seiner eigenen Imaginationskraft zum Opfer.

Die intermediale Dimension des Doppelgängermotivs fand schließlich ihre filmische Verarbeitung im metafilmischen Langfilm-Slapstick *Sherlock Junior* (1924) unter der Regie Buster Keatons, der auch die Hauptrolle spielte. Buster Keaton tritt in der Rolle eines begeisterten Lesers von Sherlock Holmes auf, der als Filmvorführer im Kino arbeitet. Bei dem Versuch, die im Buch beschriebenen, detektivischen Vorgehensweisen im wirklichen Leben nachzuahmen, fällt er der Literatur zum Opfer. In seiner Verzweiflung schläft er bei der Kinovorführung eines Detektivfilms, eines Films im Film, ein. Im Traum spaltet er sich – durch Doppelbelichtung – in einen Träumer, den schlafend Betrachtenden, und einen aktiven Doppelgänger, der als Detektiv die Leinwand betritt. Zunächst ist er im Kinosaal noch als Bühnenschauspieler, nicht als Filmstar präsent: Er purzelt aus einer Szene in die andere, bevor er von den immer wieder neuen fiktionalen Räumen der Leinwand wirklich absorbiert wird. Doch die Lösung des Falls erfolgt erst in der Realität. Zwei identischen Szenen spielen sich in den letzten Sequenzen ab, ein Pärchen auf der Leinwand – der Detektiv und seine Freundin – kommen sich immer näher, und Buster Keaton, den vorgespülten Mustern auf der Leinwand einige Sekunden später folgend, seiner Angebeteten. Als der Detektiv im Film schließlich mit Zwillingen auf dem Schoß erscheint, erwacht Buster Keaton plötzlich – weil er wegen des zeitlichen Sprungs die Handlung nicht mehr nachvollziehen kann – mit verwirrter Miene aus der Filmtrance. Die zeitgenössische Kritik lobte, wie Keaton die Produkte zweier Traumfabriken – des Tag- bzw. Nacht- und des filmischen ‚Traums‘ – parallel geführt hatte (vgl. Robinson 1969, 96-106; Moews 1977, 75-99; Tichy/Schütte 1975, 99-103; Kline 1993, 43-45, 97-101; Deleuze 1997, 81, 82). Die Detektivgeschichte war besonders geeignet für die Darstellung des intermedialen Überganges von der Literatur in den Film. Die Einbeziehung des Lesers in den Prozeß der Detektion und der Visualisierung der Detektionsverfahren gehörten zu den Konventionen des Genres. Buster Keaton verdeutlicht die Übersetzung der Detektivgeschichte in den Film nicht nur durch die Lektüre des Helden, sondern auch durch die spezifische Figur des Doppelgängers. Der Doppelgänger verwischt die Grenze zwischen der medialen, virtuellen und der realen, aktuellen Welt, zwischen Schauspieler und Zuschauer. Im Film erfolgt die Verdoppelung des Virtuellen: Der Held versucht zuerst mit Hilfe der Literatur die Realität zu bewältigen. Diese Illusion wird bald enttäuscht. In seinem Traum drängt ihm das Medium die Rolle des allmächtigen Schauspielers auf, von der er sich nach dem mißglückten Versuch, den Filmmustern zu folgen, aufs neue desillusioniert verabschieden muß.

Auch Nabokov wählte ein kriminalistisch gefärbtes literarisches Genre, das den aktiven Einbezug des Lesers-Betrachters vorschreibt. Daß Nabokov *Sher-*

lock Junior kannte und ihn für einen der gelungensten der Stummfilm-Produktion hielt, betont er ausdrücklich in seinen Gesprächen mit Alfred Appel Jr. (1974). Auch Nabokov, als russischer Emigrant in Berlin mit der Perspektive der Verfremdung gut vertraut, gestaltete seinen Roman *Otčajanie/Despair* als eine suggestive Reise des Helden in das Medium Film. In dem 9. Schlüsselkapitel, in dem Hermann dem Verbrechen in seinem blauen Auto Icarus entgegen ‚fliegt‘, wird das reiche Farbenspektrum der Landschaft auf das Schwarzweiß des damaligen Films reduziert (*Otčajanie*, 152, 153/*Despair*, 170). Hermann wird schläfrig; sein Verstand ordnet sich dem bewußtlosen Automatismus unter. Als wäre er vom Auto in einen Bus gewechselt, kann er plötzlich aus den Augenwinkeln andere nebeneinander sitzende, dumm starrende Passagiere wahrnehmen. Hermanns Fahrt wird zur Reise des in Trance versetzten Kinzuschauers über die schwarz-weiße Filmleinwand. Die Position eines denkenden, reflektierenden Zuschauers, der – wie ein Autor sein Buch – das Geschehen auf der Leinwand überschaut, geht bald verloren. Der gierige Blick des Helden wird von der Leinwand vampirartig aufgesogen; bald teilt er mit den Passagieren die imaginäre, traumartige Schattenexistenz. Vom Autor, Schriftsteller und Regisseur zugleich, der über das Medium verfügt, wird Hermann immer mehr zum Helden seines eigenen Romans und zum Schauspieler im eigenen Film. Explizite Verweise Hermanns auf kinematographische Verfahren zeugen anfangs von einer bewußten, reflektierten Aufnahme. Das Verfahren, obwohl mit dem bloßen Auge nicht wahrnehmbar, wird als filmisch erkannt und namhaft gemacht: zwei Szenen mit demselben Schauspieler werden durch die Montage („линия склейки“/„a line down the middle“) zu einer verschmolzen (*Otčajanie*, 18/*Despair*, 25, 26). Die expliziten Verweise auf kinematographische Verfahren werden bald weggelassen und durch drehbuchartige Passagen und Regieanweisungen ersetzt. Der Held hört auf, über die Filmkunst zu reflektieren. Er gerät nun unvermittelt in den Vollzug der unmittelbaren Aufnahme, des medialen Betrachtens. Appellative, kurzgefaßte Aufforderungen an den Betrachter, dieses oder jenes als Bild zu imaginieren, kommen gegen Ende des Romans gehäuft vor. Die ‚Dreharbeiten‘ werden immer hektischer: „Стоп, господа, - поднимаю огромную белую ладонь, как полицейский, стоп! Никаких, господа, сочувственных вздохов. Стоп, жалость (*Otčajanie*, 169).“/ „Stop short, you people - I raise a huge white palm like a German policeman, stop! No sighs of compassion, people, none whatever. Stop, pity (*Despair*, 187)!“ Schließlich verschmilzt Hermanns Film mit einem älteren Film, den er bereits zweimal hatte sehen müssen: mit Paul Wegeners *Der Student von Prag* von 1913 und 1924.²² Ein Ausschnitt aus diesem Film erscheint kurz vor Felix' Er-

²² *Der Student von Prag* wurde schon von Otto Rank (1993, 8-12) zu Anfang seiner Doppelgänger-Studie als filmische ‚Krone‘ aller früheren literarischen Doppelgängergeschichten, zugleich als deren paradigmatisches Beispiel behandelt. Nabokovs Roman wurde umgekehrt

mordung vor Hermanns Augen – die Fotografie einer Studentengruppe, vor einem Gasthaus sitzend (*Otčajanje*, 153, 154/*Despair*, 171, 172). Die Fotografie wird als Filmstil behandelt, als Film, der auf seine mediale Vorstufe zurückübersetzt wurde. Die suggestive Kraft des literarischen Filmerlebnisses verdoppelt sich in dem Ausschnitt aus dem früheren Doppelgänger-Film. Der Autor Hermann wird vom Film aufgesogen.

In der russischen Fassung des Romans tritt der Held in der Schlußszene zum Fenster, zieht die Vorhänge zur Seite und erblickt vor dem Haus ein hundertköpfiges Publikum, das ihn anstarrt – die Situation, die dem Blick von der Bühne ins Theater (oder in den Kinosaal) entspricht – ein beliebtes Verfahren früherer Filme. Er möchte sich mit Worten an die Menge wenden, doch bevor er zu seiner Rede kommt, endet der Roman. Hermann ist sich nicht sicher, ob die ganze Situation nicht ein schlechter Traum sei, aus dem er erwachen würde (*Otčajanje*, 202). Die in der russischen Fassung verschwommene Grenze des Tag- bzw. Nacht-Traumes und des Film-Traumes wird in der späteren, englischen Fassung klar gezogen (*Despair*, 222.) Durch die regieartigen Anweisungen Hermanns wird der Betrachter in den Film einbezogen. So wird nicht mehr nur die fließende Grenze von Traum und Film, sondern der Übergang, ja die Auflösung der Realität im Film thematisiert. Held und Leser werden in den endlosen, intermedialen Kreis hineingezogen. Der Traum selbst wird zum Trauma ausgebaut, zu einem nie zu Ende geträumten Traum, zu einem intermedialen Zirkel ohne Anfang und Ende.

Literatur

- Alexandrov, V.E. (Hg.) 1995. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York-London.
- Appel, A. Jr. 1974. *Nabokov's Dark Cinema*, New York.
- Baltrusaitis, J. 1989. „Tierphysiognomik der Menschenseele“, J. Clair/C. Pichler/W. Pichler (Hg.), 181-189.
- Benjamin, W. 1977. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main.
- Bolz, N. 1987. „Die Schrift des Films“, F.A. Kittler/M. Schneider/S. Weber (Hg.), *Medien*, Opladen (=Diskursanalysen 1), 26-34.
- Borisova, N. 2000. „German i Golem“, Smirnov, I.P. (Hg.), 251-256.
- Carroll, W.C. 1982. „The Cartesian Nightmare of Despair“, J.E. Rivers/ Ch. Nicols (Hg.). *Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others on his Life's Work*, Austin, 83-104.
- Civ'jan, J. 1984. „K genezisu rusckogo stilja v kinematografu“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 14, 255-281.

bei seiner Erscheinung 1966 von der amerikanischen Literaturkritik – in einem anonymen Essay in *Times Literary Supplement* – in Verbindung mit diesem frühen und einflussreichen Doppelgänger-Film gebracht (Page 1982, 190-192).

- Clair, J./Pichler, C./Pichler, W. (Hg.) 1989. *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Wien.
- Conan Doyle, A. 1991. *Complete Sherlock Holmes*, London.
- Connolly, J.W. 1982. „The Function of Literary Allusion in Nabokov's *Despair*“, *Slavic and East European Journal* 26, 302-313.
- Ders. 1983. „Through a Transforming Lens: Madness and Art in Nabokov's Fiction“, *Delta*, 17, 1-10.
- Ders. 1992. *Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self and Other*, Cambridge (=Cambridge Studies in Russian Literature).
- Corsken, R. 1975. „William Wilson and the Desintegration of Self“, *Studies in Short Fiction*, 12, 155-162.
- Danow, D.D. 1997. „Dostoevskij's ‚Dvojniki‘ and its (Anti-)Poetic Ambiance“, *Russian Literature*, 51, 19-36.
- Davydov, S. 1995. „Despair“, V.E. Alexandrov (Hg.), 88-101.
- Deleuze, G. 1993. *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main.
- Ders. 1997. *Das Zeit-Bild*. Kino, Frankfurt am Main.
- Derrida, J. 1997. *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main.
- Didi-Huberman, G. 1989. „Ästhetik und Experiment bei Charcot. Die Kunst, Tatsachen ins Werk zu setzen“, J. Clair/C. Pichler/W. Pichler (Hg.), 281-296.
- Dostoevskij, F.M. 1972. *Bednye ljudi. Povesti i rasskazky 1846-1847*, Leningrad (=Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach 1).
- Drubek-Meyer, N./Meyer, H. 1997. „Gogol' medial: skaz(ki) und zapiski“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 39, 107-154.
- Dies. 1999. „Low-lee-ta and Lo-Culture: Eine Schrift und ihre Verfilmung im Fadenkreuz der Medien und Kulturen“, *Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino*, 5, 90-116.
- Eco, U. 1990. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München (=dtv Wissenschaft).
- Éjchenbaum, B.M. 1994a. „Wie Gogol's ‚Mantel‘ gemacht ist“, J. Striedter (Hg.), 122-159.
- Ders. 1994b. „Die Illusion des skaz“, J. Striedter (Hg.), 162-167.
- Fichtner, I. (Hg.) 1999. *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens, Bern-Stuttgart-Wien* (=Facetten der Literatur. St. Galler Studien 7, Hg. W. Wunderlich).
- Field, A. 1967. *Nabokov. His Life in Art*, Boston-Toronto.
- Flaker, A. (Hg.) 1989. *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz-Wien.
- Foucault, M. 1968. *Psychologie und Geisteskrankheit*, Frankfurt am Main.
- Ders. 1997. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main.
- Gibson, J.M./Green, R.L. 1982. *The Unknown Conan Doyle. Essays on Photography*, London.
- Ginzburg, C. 1985. „Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes“, U. Eco/T.A. Sebeok (Hg.). *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, München (=Supplemente 1, Hg. H.-H. Henschen), 125-179.

- Grayson, J. 1977. *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford (=Oxford Modern Languages and Literature Monographs, Hg. R. Auty).
- Green, G. 1988. *Freud and Nabokov*, Lincoln-London.
- Grimm, E. 1999. „Verschwinden und Wiederkehr des Doppelgängers: Mediale Bedingungen eines literarischen Phänomens im Roman der Weimarer Republik“, I. Fichtner (Hg.), 79-91.
- Grübel, R. 2000. „Der sublimale Schein planender und geplanter Wirklichkeit und die Realität der Täuschung in Nabokovs Roman *Die Verzweiflung (Otcajanie)*“, Smirnov, I.P. (Hg.), 71-102.
- Günther, H. 1989. „Ding (Vešč’“)“, A. Flaker (Hg.), 179-187.
- Hansen-Löve, A.A. 1978, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien (=Veröffentlichung der Kommission für Literaturwissenschaft 5).
- Ders. 1989. „Motivierung, Motivation“, A. Flaker (Hg.), 401-411.
- Ders. 1990. „Nachwort“, F.M. Dostojewski, *Der Doppelgänger. Frühe Romane und Erzählungen*, München-Zürich, 894-944.
- Ders. 1991. *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung ‚Psychologie und Literatur‘. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 31*.
- Ders. 1991. „Zwischen Psycho- und Kunstanalytik“, A.A. Hansen-Löve (Hg.), 7-14.
- Haselstein, U. 1998. „Arabeske/Allegorie. Zum Verhältnis von Bild und Text in Edgar Allan Poes Erzählung ‚The Oval Portrait‘“, *Poetica*, 30, 435-452.
- Hof, R. 1984. *Das Spiel des unreliable narrator. Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*, München (=American Studies. A Monograph Series 59).
- Kaes, A. (Hg.) 1978. *Kino-Debatte. Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen (=Deutsche Texte, Hg. G. Wunberg).
- Kittler, F.A. 1977. „Das Phantom unseres Ichs und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffman – Freud – Lacan“, F.A. Kittler/H. Turk, *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt am Main, 139-166.
- Ders. 1985a. *Grammophon – Film – Typewriter*, Freiburg.
- Ders. 1985b. „Romantik – Psychoanalyse – Film. Eine Doppelgängergeschichte“, J. Hörisch/G.Ch. Tholen (Hg.), *Eingebildete Texte. Affaires zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, München (=UTB 1348), 118-135.
- Ders. 1995. *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München.
- Ders. 1993. *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig.
- Kline, J. 1993. *The Complete Films of Buster Keaton*, Toronto-New York.
- Ders. 1982. „Doubling the Double“, E. Crook (Hg.), *Fearful Symmetry. Double and Doubling in Literature and Film*, Tallahassee, 65-83.
- Klosty Beaujour, E. 1995. „Translation and Self-Translation“, V.E. Alexandrov (Hg.), 714-724.
- Kracauer, S. 1991. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des Films*, Frankfurt am Main, Hg. K. Witte.
- Ders. 1996. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1996.

- Lacan, J. 1988. „Seminar on ‚The Purloined Letter‘“, J.P. Muller/W.J. Richardson (Hg.), *The Purloined Poe. Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*, Baltimore-London, 28-54.
- Lachmann, R. 1988. „Doppelgängerei“, M. Frank/A. Haverkamp (Hg.), *Individualität*, München (=Poetik und Hermeneutik 13), 421-437.
- Dies. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main.
- Dies. 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 93, N.F., Reihe A: Hermeneutik – Semiotik – Rhetorik 8, Hg. A. Assmann/H. Danuser u.a.).
- Dies. 2000. „Semiotika mistifikacii: ‚Otčajanje‘ Nabokova“, Smirnov, I.P. (Hg.), 43-52.
- Lavater, J.C. 1992. *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Stuttgart, Hg. Ch. Siegriste.
- Lombroso, C. 1995. *Delitto – genio – follia. Scritti scelti*, Torino.
- Madlener, E. 1989. „Ein kabbalistischer Schauplatz. Die physiognomische Seelenerkundung“, J. Clair /C. Pichler/W. Pichler (Hg.), 159-179.
- Moews, D. 1977. *Keaton. The Silent Features Close Up*, Los Angeles.
- Murašov, Jurij 1998. „Das tastende Auge des Eros. Zur Medialisierung in Vladimir Nabokovs Roman ‚Lolita‘“, *Schreibhefte* 50, 219-224.
- Nabokov, V. 1966. *Despair*, New York.
- Nabokov, V. 1978. *Otčajanje*, Ann Arbor.
- Nabokov, V. 1991. *Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der russischen Literatur*, Frankfurt am Main, Hg. F. Bowers.
- Niehaus, M. 1999. „Der Doppelgänger als Figur der Enthüllung“, I. Fichtner (Hg.), 61-76.
- Nordau, M. 1892. *Entartung I*, Berlin.
- Page, N. (Hg.) 1982. *Nabokov. The Critical Heritage*, London.
- Panofsky, E. 1993. *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Frankfurt am Main (=Edition Pandora, Sonderband, Hg. H./U. Raulf).
- Peithman, St. 1981. *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*, New York 1981.
- Poe, E.A. 1994. *Selected Tales*, London (=Penguin Popular Classics).
- Proffer, C. 1968. „From Otčajanje to Despair“, *Slavic Review. American Quarterly of Soviet and East European Studies*, 27, 258-267.
- Rank, O. 1993. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Wien, mit dem Nachwort von M. Dolar.
- Reber, N. 1964. *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostoevskij und E.T.A. Hoffmann*, Giessen (=Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 6).
- Riha, K. 1978. „Bilderbogen, Bildergeschichten, Bilderroman. Zu unterschiedlichen Formen des Erzählens in Bildern“, W. Haubrichs (Hg.), *Erzählforschung 3. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, Göttingen, 176-192.
- Robinson, D. 1970. *Buster Keaton*, London (=Cinema One 10).

- Rosenfield, C. 1967. „Despair and the Lust for Immortality“, L. S. Dembo (Hg.). *Nabokov. The Man and His Work*, Madison (=Wisconsin Studies in Contemporary Literature), 66-83.
- Rowe, W.W. 1971. *Nabokov's Deceptive World*, New York.
- Rowe, W.W. 1976. „Nabokovian Superimposed and Alternative Realities“, *Russian Literature Triquarterly* 14, 59-66.
- Rowe, W.W. 1981. *Nabokov's Spectral Dimension*, Ann Arbor.
- Sander, N. 2000. „Pozrtvovanie avtorstvom“, Smirnov, I.P. (Hg.), 123-136.
- Schlothauer, L. 2000. „Roman ‚Otčajanje‘ VI. Nabokova i nemoj nemeckij kinematograf“, Smirnov, I.P. (Hg.), 257-264.
- Schmid, W. 1991. „Zur Entstehung der Bewußtseinskunst in der russischen Erzählprosa“, A.A. Hansen-Löve (Hg.). *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung Psychologie und Literatur, Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 31, Wien, 31-45.
- Schnitzler, A. 1999. *Traumnovelle*, Frankfurt am Main.
- Schott, H. 1989. „Fluidum – Suggestion – Übertragung. Zum Verhältnis von Mesmerismus, Hypnose und Psychoanalyse“, J. Clair/C. Pichler/W. Pichler (Hg.), *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Wien, 85-95.
- Schwarz, Ch.E. 1999. „Der Doppelgänger in der Literatur. Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung“, I. Fichtner (Hg.), *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens*, Bern-Stuttgart-Wien (=Facetten der Literatur. St. Galler Studien 7, Hg. W. Wunderlich), 3-14.
- Schwalm, H. 1991. *Dekonstruktion im Roman. Erzähltechnische Verfahren und Selbstreflexion in den Romanen von Vladimir Nabokov und Samuel Beckett*, Heidelberg (=Anglistische Forschungen 218).
- Sebeok, T.A./Umiker-Sebeok, J. 1985. „Sie kennen ja meine Methode. Ein Vergleich von Charles S. Peirce und Sherlock Holmes“, U. Eco/T. A. Sebeok (Hg.), *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*. München. (=Supplemente 1, Hg. H.-H. Henschen), 28-87.
- Shakespeare, W. 1997. *Hamlet. Englisch/Deutsch*, Stuttgart, Hg. Holger M. Klein.
- Shapiro, G. 1998. „Nabokov's Allusions: Dividedness and Polysemy“, *Russian Literature* 43, 329-338.
- Shute, J. 1995. „Nabokov and Freud“, V.E. Alexandrov (Hg.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York-London, 412-420.
- Smirnov, I.P. (Hg.) *Hypertext ‚Otčajanje‘/Sverchtekst ‚Despair‘. Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel*, München (=Die Welt der Slaven. Sammelband 9, Hg. P. Rehder, I. Smirnov).
- Ders. 2000. „Art á lion“, Smirnov, I.P. (Hg.), 137-144.
- Stevenson, R.L. 1994. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, London (=Penguin Popular Classics), London.
- Stoker, B. 1975. *The Annotated Dracula by Bram Stoker*, New York, Hg. L. Wolf.
- Striedter, J. (Hg.) 1995. *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München.

- Suagee, S. 1974. „An Artist's Memory beats All Other Kids. An Essay on Despair“, C.R. Proffer (Hg.), *A Book of Things About Vladimir Nabokov*, Ann Arbor, 54-62.
- Sweeney, S.E. 1991. „Purloined Letters: Poe, Doyle, Nabokov“, *Russisan Literature Triquarterly*, 24, 213-237.
- Šklovskij, V. 1998. „Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle“, J. Vogt (Hg.), *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, München, 142-153.
- Tani, S. 1984. *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale-Edwardsville.
- Tichy, W./Schütte, W. 1975 (Hg.). *Buster Keaton*, München-Wien (=Hauser 182, Film 3).
- Todorov, Tz. 1975. *Einführung in die fantastische Literatur*, München (=Ullstein Buch 3191).
- Tsivian, Y. 1996. Media Fantasies and Penetrating Vision. Some Links Between X-Rays, the Microscope, and Film“, J.E. Bowlit/O. Matich (Hg.), *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, San Francisco, 81-99.
- van Leer, D. 1993. „Detecting Truth: The World of the Dupin Tales“, *New Essays on Poe's Major Tales*, Cambridge, Hg. K. Silverman, 65-91.
- Vinogradov, V. 1995. „Das Problem des skaz in der Stilistik“, J. Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 170-207.
- Wöll, A. 1999. *Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern u.a. (=Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 17, Hg. Wolf Schmid).
- Wood, M. 1994. *The Magician's Doubts. Nabokov and the Risks of Fiction*, Princeton.

Tom Jürgens

NABOKOV'S PHOTOGRAPHISCHE TODE

Woher kommt die objektive Magie des Photos: daher, daß das Objekt die gesamte Arbeit erledigt. Die Photographen werden das nie zugeben, sondern werden behaupten, alle Originalität beruhe auf ihrer Sicht der Welt. Auf diese Weise machen sie allzu gute Photos, indem sie ihre subjektive Sicht mit dem unwillkürlichen Wunder des photographischen Akts verwechseln.

Das hat nichts mit der Schreibkunst zu tun, deren Kraft zur Verzauberung weitaus höher ist – dafür ist die Kraft zur Überraschung des Photos weitaus höher als die der Schreibkunst. Selten kann ein Text sich mit derselben Unmittelbarkeit darbieten, mit der selben Evidenz wie ein Schatten, ein Licht, ein Gegenstand, ein photographisches Detail. Mitunter bei Gombrowicz oder bei Nabokov, wenn ihr Schreiben die Spur der ursprünglichen Unordnung wiederfindet, die materielle, objekthafte Vehemenz der Dinge ohne Eigenschaften, die erotische Macht einer nichtigen Welt.

J. Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*¹

Tod durch, mit und in der Photographie

Bereits in den ersten Jahren der Photographie kommt es zur Herausbildung zweier paradigmatischer Haltungen gegenüber dem neuen Medium, wobei die erste durch euphorische Begeisterung hervorsticht und in der Photographie die endgültige Lösung der Frage realistischer Abbildung sieht, die zweite hingegen von einem Skeptizismus geprägt ist, auf dessen Grundlage immer wieder der Tod unmittelbar mit der Photographie in Verbindung gebracht wird. „Die Menschen kehren in den Medien nicht als Menschen, sondern als Gespenster zurück – über ihre Anwesenheit, über ihren Tod hinaus“, so faßt B. Groy's diese Position zusammen. „Darin wurde oft ein Verlust gesehen – der eigentliche, mystische Tod des Subjekts, wenn nicht gar der mediale Mord an der lebendigen Person“ (Groy's 2000, 82f.). Der zum medialen Simulakrum gewordene Mensch,

¹ Baudrillard 1996, 138.

so muß das Paradoxon lauten, stirbt, indem er – medial hypostasiert – die Fähigkeit zu sterben verliert:

Die Erscheinung des Gespenstes bestätigt demnach den endgültigen Tod eines Menschen, der sonst vielleicht noch die Chance hätte, in der lebendigen Erinnerung anderer Menschen lebendig zu bleiben oder gar wieder aufzuerstehen. Das Gespenstische der Photographie und des Films löscht das vergangene Leben demnach noch radikaler aus, als der Tod selbst es vermag. Die Medien akzeptieren den Tod – und überbieten ihn sogar. Dieser Vorwurf wurde von vielen Theoretikern gegen die Medien erhoben und bildet nach wie vor den eigentlichen Hintergrund für jede grundsätzliche Medienkritik. (ibid., 83)

Die Spielarten, in denen man Photographien, Photographen oder die Photographie an sich im Werk Nabokovs begegnet, sind vielfältig, was nicht zuletzt auf die Entwicklung des Mediums im Verlauf des 20. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Doch in jeglicher Weise, in der die Photographie in den Romanen Nabokovs auftaucht, zeigt sich, daß er durchaus auf der Seite derjenigen Kritiker der Photographie bzw. Photopessimisten steht, die diese in der Nähe des Todes ansiedeln. Dabei geht es nicht nur um die photographische Darstellung des Todes² oder des Tötens in der Photographie, die sich hier exponiert abzeichnet, sondern gerade auch um den Tod durch Photographie. Ein solcher Abbildungstod, der augenscheinlich das materielle und mediale Bewahren der Erinnerung suggeriert, steht in Opposition zur im Schreiben realisierten Poesis, die die Möglichkeit der *Aufrechterhaltung* im Groys'schen Sinne in sich trägt.

In Nabokovs Œuvre finden sich zahlreiche Stellen, an denen der Tod bzw. die Hinrichtung stets in Begleitung der Photographie auftaucht. Ein zentrales Beispiel ist die Kriminalausstellung, die Dreyer in *Korol', dama, valet* besucht. Das anhand eines Ausstellungsrundgangs entfaltete Narrativ passiert die Stationen verschiedener fetischisierter Objekte, die direkt oder indirekt mit Kriminalfällen in Verbindung stehen, zahlreiche Photographien von Mördern, Opfern

² Als die erste fiktionale Photographie gilt das *Selbstporträt als Ertrunkener* Hippolyte Bayards aus dem Jahr 1840. In der Auseinandersetzung um die Rechte an der Erfindung der Photographie, die letztlich eher eine Entdeckung durch mehrere als die Erfindung eines einzelnen war, ging der englische Privatgelehrte Bayard leer aus. Auf der Rückseite des *Selbstporträts als Ertrunkener*, das einen halb nackten, in ein Tuch gewickelten Mann zeigt, liest man: „Die Leiche des Mannes, den Sie umseitig abgebildet sehen, gehört Monsieur Bayard, der jenes Verfahren erfunden hat, dessen wunderbare Resultate Sie gerade gesehen haben oder noch sehen werden. [...] Die Akademie, der König und alle, die seine Zeichnungen sahen, haben sie so bewundert, wie Sie sie jetzt bewundern. Das hat ihm viel Ehre, aber keinen Pfennig eingebracht. Der Staat, der allzu großzügig gegenüber Monsieur Daguerre war, hat sich außerstande gesehen, etwas für Monsieur Bayard zu tun, worauf der Unglückliche den Tod im Wasser gesucht hat. Oh, wie wechselhaft ist doch das Schicksal der Menschen! Die Künstler, Gelehrten und die Zeitungen haben sich ausgiebig mit ihm beschäftigt, und nun liegt er schon seit Tagen im Leichenschauhaus, und niemand hat ihn bisher wiedererkannt oder vermißt. [...]“ (Frizot 1998, 30)

und Tatorten sowie diverse andere reliquienähnliche Exponate des Verbrechens. Dabei ist die Planung, Ausführung und Aufdeckung des Mordes ebenso Thema der Ausstellung wie auch seine Sühnung durch Hinrichtung. Gerade das letzte Moment ist es, das den Rahmen des Kriminalistischen transzendiert und den Passus somit zu einer Darstellung unterschiedlicher Todesarten, zu einer Variation des Themas „Verbrechen und Strafe“ werden läßt, dessen Dreh- und Angelpunkt Tod und Tötung in ihrer objekthaften und photographischen Repräsentation sind.³

Photographien dokumentieren unterschiedliche Formen der Hinrichtung, durch die Guillotine ebenso wie durch den elektrischen Stuhl. Die Photographie findet sich nicht nur in unmittelbarer Nähe zur Tötung, sie suggeriert auch – durch die ihr eigene mediale Beschaffenheit – authentisch und objektiv Augenzeugnis abzulegen. Dabei läßt sie in Vergessenheit geraten, daß die angebliche Objektivität, das sich selbst gemacht habende Bild, immer der Blick eines anderen ist, von dem H. Scheurer sagt: „Die Medien treten dem Rezipienten in einer Geschlossenheit entgegen, die alle Wahrnehmung nicht mehr vom Willen und der Fähigkeit des Wahrnehmenden abhängig macht.“ Stattdessen, so konstatiert er, wird diese Wahrnehmung „durch die sich ständig perfektionierende Inszenierung bestimmt. Perfekt ist hier die Wahrnehmung fremder Blicke mit eigenen Augen.“ (Scheurer 1987, 70f.) Dreyer erliegt, als Augenzeuge zweiter Ordnung, der Perfektion medialer Täuschung bis hin zur Identifikation mit den photographisch reproduzierten hinzurichtenden und hingerichteten Verbrechern. Folgt man einer These Baudrillard, so ist „das Verbrechen [...] niemals perfekt“ – gerade dann nicht, wenn es aufgedeckt, geahndet und museal exponiert werden kann – wohingegen „die Perfektion [...] stets verbrecherisch“ ist. „Doch

³ „Мертвенная серость экспонатов [...] – все это, в представлениях Драйера, выражало самую сущность преступления. [...] И, обыкновенно, все кончается судом, каторгой, казнью. На рассвете, в автомобиле, едут заспанные, бледные люди в цилиндрах – представители города, помощники бургомистра. Холодно, туманно, пять часов утра. Каким, вероятно, ослом себя чувствуешь – в цилиндре в пять часов утра! Ослом стоишь в тюремном дворе. И приводят осужденного. Помощники палача тихо его уговаривают: «не кричать... не кричать...» Потом публике показывают отрубленную голову. Что должен делать человек в цилиндре, когда смотрит на эту голову, – соболезнующе ей кивнуть, или укоризненно нахмуриться, или ободряюще улыбнуться: видишь, мол, как это все было просто и быстро... Драйер поймал себя на мысли, что все-таки любопытно было бы проснуться раным-рано и, после основательного бритья да сытного обеда, выйти в полосатой тюремной пижаме на холодный двор, поклопать солидного палача по животу, приветливо помахать на прощание всем собравшимся, поглазеть на побелевшие лица магистратуры... [...] А вот и головорубка, – доска, деревянный ошейник – все честь честью. А рядом – американский стул. Зубной врач в маске. Пациенту тоже – маску на лицо, с дырками для глаз. Штанину на голени разрезают, чтобы приложить провод. Пускают ток. Прыгаешь, хоп-хоп, как на ухабах. Жилы на кистях лопаются, изо рта, из ушей клубы пара. Какие дураки! Коллекция дурацких физиономий и замученных вещей.“ (KDV, 240ff.) Eine ausführliche Beschreibung dieses Abschnitts in Verbindung mit der kriminalistischen und anthropometrischen Photographie findet sich in T. Jürgens 2001.

Perfektion wird immer bestraft: die Strafe für Perfektion ist Reproduktion.“ (Baudrillard 1996, 9)

In diesem Motiv also verschränken sich der nicht perfekte Mord des primären Verbrechens mit der perfekten und somit verbrecherischen Ermordung der photographisch dargestellten Wirklichkeit, die sich, auf der textuellen Ebene – nicht mehr wie Dreyer als einem Augenzeugen zweiter Ordnung, sondern dem Leser als einem Imaginationszeugen – präsentiert. Zugespitzt läßt sich also sagen, daß durch die Überführung des photographischen Bildes in die Textualität von *Korol', dama, valet* die mortifizierende photographisch-mimetische Abbildhaftigkeit vernichtet und somit das primäre Moment – nämlich die exemplifizierten Todesarten – auf der Ebene der Fiktion bzw. Imagination authentifiziert und damit „re-animiert“ wird. Erst das Entschreiben der Wirklichkeit aus ihrem Reduplikat verwirklicht und erlöst sie.

Photo-Eschatologie

Das Motiv der photographisch dokumentierten Hinrichtung und der daraus abgeleiteten Entschreibung des Todes aus dem Tod ist kein nebensächliches, da es uns nicht nur in *Korol', dama, valet* begegnet, sondern durch verschiedene Romane Nabokovs migriert. Festgehalten als ein scheinbar authentisches biographisches Moment findet sich eine Schilderung dieser Art von Photographie in *Drugie berega*, bzw. in *Speak, Memory*. Zu fragen, ob es sich bei dem hier geschilderten sommersprossigen und bebrillten Deutschen, der seine Photokollektion präsentiert, um eine authentische Figur handelt, die den Prototyp des hinrichtungsgeilen Jungnazis darstellt, ist im Rahmen von Nabokovs Autobiografie uninteressant.

Vielleicht ist das hier, in der Synchronizität der Autobiographie seinen Anfang nehmende Motiv nicht auf besagten Deutschen zurückzuführen – dennoch wird an dieser Stelle das Fundament für ein Motiv gelegt, dem wir in *Priglasenie na kazn'* ebenso begegnen wie in *Korol', dama, valet* oder in *The Real Life of Sebastian Knight*. Die im dreizehnten Kapitel von *Drugie berega*⁴ erzählte Geschichte des deutschen Jungen „Dietrich“ ist, wie sein sprechender Name schon sagt, eine aufs Gesamtwerk bezogene Schlüsselsituation. Was in *Drugie berega / Speak, Memory* ex post angelegt ist, nimmt sowohl den Weg der Migration (*Sebastian Knight / Korol', dama, valet*) als auch den Weg der Entfaltung (*Priglasenie na kazn'*). Für eine weitere Betrachtung sei also diese Szene vorangestellt, da sie für die folgende Betrachtung eine Schlüsselposition einnimmt:

[Он] коллекционировал фотографические снимки казней. Уже при

⁴ Dieser Passus aus dem zweiten Unterkapitel des dreizehnten Kapitels von *Drugie berega* entspricht dem ersten Unterkapitel des vierzehnten Kapitels von *Speak, Memory*.

второй встрече он показал мне купленную им серию („Ein bißchen getouchiert“, – грустно сказал он [...]), изображавшую разные моменты заурядной декапитации в Китае; он с большим знанием дела указывал на [...] прекрасную атмосферу той полной кооперативности между палачом и пациентом, которая, на очень ясном снимке, заканчивалась феноменальным гейзером дымчато-серой крови. [...] На Балканах он присутствовал при двух-трех посредственных повешениях, а на Бульваре Араго в пленительном Париже на широко рекламированной, но оказавшейся весьма убогой и механической „гильотинаде“ (как он выражался, думая, что это по-французски); как-то всегда так выходило, что ему было плохо видно, пропадали детали, и не удавалось ничего интересного снять дорогим аппаратиком, спрятанным в рукаве макинтоша. Несмотря на сильнейшую простуду, он недавно ездил в Регенсбург, где казнь совершалась по-старинке, при помощи топора [...]. Дитрих [...] надеялся когда-нибудь попасть в Америку, чтобы посмотреть электрокуцию, и, мечтательно хмурясь, спрашивал себя, неужели правда, что во время этой операции сенсационные облачки дыма выходят из природных отверстий содроганного тела. При третьей и к сожалению последней встрече (сколько еще было штрихов в этом Дитрихе, которые мне хотелось добрать и сохранить для писательских нужд!) он [...] рассказал, что недавно провел целую ночь, терпеливо наблюдая за приятелем, который решил покончить с собой и после некоторых переговоров согласился проделать это в присутствии Дитриха [...]. Я давно потерял из виду милого Дитриха, но вполне ясно представляю себе выражение совершенного удовлетворения и облегчения („...наконец-то...“) в его светлых форелевых глазах, когда он нынче, в гемютном немецком городке, избежавшем бомбежки, в кругу других ветеранов гитлеровских походов и опытов, демонстрирует друзьям, которые с гоготом добродушного восхищения („Дизер Дитрих!“) бьют себя ладонью по ляжке, те абсолютно вундербар фотографии, которые так неожиданно, и дешево, ему за те годы посчастливилось снять. (Db, 284ff.)

Reduziert man die Skizze von Dietrich also nicht nur auf die Beschreibung eines sensationsgierigen Jungnazis, so spiegelt sich hier ein spezifisches Interesse am Tod wider. Dieses Interesse bezieht sich nicht auf die Darstellung des Toten oder des zu Tötenden, vielmehr gilt es der ontologischen Dimension des Todes an sich: Der Moment, der sich in seiner Finalität der Mitteilbarkeit entzieht, fokussiert sich in der augenscheinlichen Objektivierung der photographischen Apparatur. Das Objektiv wird zum eschatologischen Detektor einer von Seiten Dietrichs subjektiv getragenen Passion, wie ihr durch die Entwicklung der Photographie der Weg bereitet wurde.

Der Keil, den die Photographie zwischen die subjektive Wahrnehmung und den von ihr vermittelten objektiven Schein der Realität trieb, verschärfte vor allem Ende des 19. Jahrhunderts die Auseinandersetzung um die Frage nach der

„Zuverlässigkeit“ menschlicher Wahrnehmung in fast allen Bereichen und Diskursen. Mit dem Photoapparat glaubte man eine Apparatur gefunden zu haben, die das menschliche Auge nicht nur zu substituieren vermochte,⁵ sondern die darüber hinaus auch noch zuverlässiger arbeitet. Die Sinne können getäuscht werden, so aber nicht das Auge der Kamera, das nicht nur das Sichtbare, sondern durch Spektral-, Makro-, Infrarotphotographie etc., durch lange oder mehrfache Belichtungen usw. auch das Unsichtbare zu erfassen vermochte (Frizot 1998, 273-284). Der Reduktionismus, der der Photographie allein schon durch die Notwendigkeit der Ausschnittswahl anhaftete, konnte mit Leichtigkeit kompensiert werden durch all die anderen Aspekte des Mediums, die ein „Mehr-Sehen“ bedingten, die aber auch ein „Wieder-Sehen“ sowie ein „Parallel-Sehen“, also den Vergleich von Augen-Blicken ermöglichten. Hierbei läßt sich beobachten, daß die Exploration der medialen Eigenschaften der Photographie im Dienste der Wissenschaft weitaus schneller voranschritt als im Bereich der Kunst. Auf dem für sie günstigen Nährboden eines extremen Positivismus waren es vor allem die Bereiche der Medizin, der Ethnologie und der Kriminologie, in denen die Photographie seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts boomte. Die Leichtigkeit, mit der Photographien – ab dem Zeitpunkt der notwendigen Miniaturisierung der Apparate und einer Optimierung der Handhabung des Filmmaterials – angefertigt werden konnten, führte zur schnellen und umfangreichen Verfügbarkeit visueller Information. Diese vermochte nicht nur Skizzen, Abgüsse und Beschreibungen zu ersetzen, sondern die zur Verfügung stehende Datenmenge erweitern. Dies gewährleistete zum einen eine größere Genauigkeit des Vergleichs und stellte andererseits Daten zur Verfügung stellte, die bis dahin nicht handhabbar waren.

Dietrichs Sammeln letzter Augenblicke, ihre visuelle und narrative Präsentation, befindet sich genau in diesem Kontext, wie er von den Wissenschaften initialisiert wurde, in denen sich die Photographie als Medium zum Zweck der visuellen Erfassung „unhinterfragbarer“ da authentischer Daten etablieren konnte. Dabei kommt gerade der Sichtbarmachung derjenigen Augenblicke besondere Bedeutung zu, die auf der Grenze zwischen dem gerade noch Erblicken des Lichtes der Welt und dem Erlöschen des Lichtes liegen. Der objektivierende Apparat übernimmt somit die Aufgabe der „Erfassung des Unfassbaren“.

Die Etablierung der Photographie in den Wissenschaften im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts verdankt sich nicht allein ihrer Funktion der Dokumentation oder der Fixierung (so z.B. in der Tatort-Photographie⁶), oder der Sichtbar-

⁵ Eine wörtlich genommene Substituierung findet sich beim 1946 in Slowenien geborenen Evgen Bavčar, einem blinden Photographen. Vgl. Bavčar 1994.

⁶ Vgl. Karallus 1999. Bezug auf den Tatort nimmt auch W. Benjamin im Zusammenhang mit Baudelaires Photographie-Skeptizismus: „[Baudelaire]: ‚Wird es der Photographie erlaubt, die Kunst in einigen ihren Funktionen zu ergänzen, so wird diese alsbald völlig von ihr verdrängt und verderbt sein, dank der natürlichen Bundesgenossenschaft, die aus der Menge ihr

machung des Unsichtbaren im Sinne der Infrarot- oder Röntgenphotographie. Fundamental revolutioniert wird die Wahrnehmung durch die Aufdeckung chronotopischer Punktualität, also durch das piktorale Herauspicken eines Sekundenbruchteils aus der Geschlossenheit eines Eindrucks. Dies ist es, was Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* als die Detektierung des Optisch-Unbewußten beschreibt:

Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ‚Ausschreitens‘. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupe, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie vom Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse. (Benjamin 1977, 371).

Das Hauptinteresse bei der Photographie des Todes gilt diesem einen Moment, kürzer als ein Augenblick, der schon nicht mehr Leben ist und noch nicht Tod. Dies ist die Frage nach „dem letzten Bild“, das den Zeitpunkt des Todes markiert, den Punkt, der die Schwelle zwischen Lebendem und Totem, zwischen Gehentem und Photograph markiert.

Die antropomorphe Kamera

Dem exterioren photographischen Bild stand ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts ein interiores Konstrukt gegenüber, das noch bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts diskutiert, dann aber von Expertenseite her weitestgehend abgelehnt wurde: das sogenannte *O p h t h a l m o g r a m m* :

erwachsen wird. Sie muß daher zu ihrer eigentlichen Pflicht zurückkehren, die darin besteht, der Wissenschaften und der Künste Dienerin zu sein'. | Eins aber ist damals von beiden – Wiertz und Baudelaire – nicht erfaßt worden, das sind die Weisungen, die in der Authentizität der Photographie liegen. Nicht immer wird es gelingen, mit einer Reportage sie zu umgehen, deren Klischees nur die Wirkung haben, sprachlich im Betrachter sich zu assoziieren. Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß. Nicht umsonst hat man Aufnahmen von Atget mit denen eines Tatorts verglichen. Aber ist nicht jeder Fleck unserer Städte ein Tatort? nicht jeder ihrer Passanten ein Täter? Hat nicht der Photograph – Nachfahr der Augurn und der Haruspexe – die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken und den Schuldigen zu bezeichnen? ‚Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein.‘ Aber muß nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann?“ (Benjamin 1977, 385).

Es soll danach das beim letzten Blick des sterbenden Opfers auf dessen Netzhauthintergrund fixierte Bild des Täters durch Photographie festgehalten und zur Identifizierung herangezogen werden können, weil, infolge des Todes, die physiologischen Nachlieferungsvorgänge, welche die photochemischen Veränderungen des Sehpurpurs alsbald rückgängig machen, aufhören.“ (Haber⁷)

Interessant an der Herausbildung einer solchen Idee erscheint vor allem das erneute Zusammenfallen von Tod und bildhafter Fixierung, basierend auf physikalischen und chemischen Prozessen.

Diesem Konstrukt einer anthropomorphen Kamera steht die Konstruktion der tatsächlichen Kamera spiegelbildlich gegenüber – ihr Aufeinandertreffen ist nicht der Wechsel zweier Blicke, sondern die duellhafte Begegnung zweier Aufzeichnungsapparaturen. Der Augenblick, den sie aus der jeweiligen Perspektive aufzeichnen, ist der Augenblick des Todes, ist der Augenblick, der in seinem Eintreten begriffen ist, der aber das Bewußtsein des Menschen noch nicht erreicht hat. Der Photoapparat fungiert hier also als Detektor der Zeit, die er in ein räumliches Kontinuum transzendiert. Die langen Belichtungszeiten in der Frühphase der Photographie erzeugten laut Benjamin eine Lebendigkeit, die bald verloren ging:

„Die Synthese des Ausdruckes, die durch das lange Stillhalten des Modells erzwungen wird, sagt Orlik von der frühen Photographie, ist der Hauptgrund, weshalb die Lichtbilder neben ihrer Schlichtheit gleich guten oder gezeichneten Bildnissen eine eindringlichere und länger andauernde Wirkung auf den Beschauer ausüben als neuere Photographien.“ Das Verfahren selbst veranlaßte die Modelle, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben; [...] Alles an diesen frühen Bildern war angelegt zu dauern. (Benjamin 1977, 373)

Spätestens mit dem Aufkommen der Blitzlichtphotographie im Jahr 1878⁸ hielt der Tod als die E n t - S t e l l u n g des Menschen Einzug in das Medium. Die Photographie wird des Menschen gewahr, bevor er ihrer gewahr wird. Der Blitze schleudernde Photograph wird zum göttlichen Herrn über Licht und

⁷ In: *Goldtammers Archiv für Preussisches Strafrecht* (begründet 1853; seit 1900 von J. Kohler, dann von Klee herausgegeben als *Archiv für Strafrecht und Strafprozeß*), Bd. 67, 403. Zitiert nach Tetzner (1949, 11). Zur Diskussion des Ophthalmogramms vgl. auch Eder (Bd. 30, 908) und Stenger (1938, 132).

⁸ Vgl. Greimer (1999): „In jenem Jahr veröffentlichten die Berliner Photographen Gädicke und Miethe ein Verfahren, das es erlaubte, durch explosionsartiges Abbrennen von Magnesiumpulver photographische Aufnahmen in dunklen Räumen und zu lichtarmen Tages- und Jahreszeiten durchzuführen. Die entscheidende Eigenschaft des Magnesiumlichts ist seine Schnelligkeit. Ihr verdankt es seinen Namen, denn ‚Blitz dient vortrefflich zur Bezeichnung höchster Geschwindigkeit‘“ (*Deutsches Wörterbuch*, 1860).

Dunkel, und, wie V. Flusser es zuspitzt: „Wen Gott vernichten will, den blendet Er.“ (Flusser 1998, 22f.)

Die Auslösung des Todes

Die Bedeutung dieses technischen Erhaschens des letzten Augenblicks und seiner Fixierung geht über die Bedeutung von Dietrichs Sensationsgier oder Schaulust hinaus. Der Versuch den letzten Augenblick von außen zu fixieren ist der Versuch, das Syntagma der Zeit als eine Abfolge von Punkten zu betrachten, von denen einer die Grenze zwischen Tod und Leben markiert. Die Hinrichtung durch den elektrischen Stuhl, die Dietrich eines Tages mitzerleben träumt, ist uns bereits in den Photographien der Kriminalausstellung in *Korol', dama, valet* begegnet. Im Jahre 1927 wurde das Photo einer solchen Hinrichtung zum Photo des Jahres gekürt und ging um die ganze Welt. Um den Augenblick des Todes festzuhalten, wurde dabei der Mechanismus zur Auslösung des Photoapparates mit der Apparatur zur Auslösung des Stromschlags, zur „Auslösung des Todes“ verbunden. Hier ist es wörtlich zu nehmen, daß der Auslöser des Photoapparates den Menschen aus dem Leben löst. Auslösung der Apparatur und Auslöschung sind zu Synonymen geworden – der Mensch erlischt im Augenblick der Abbildung.

Der Druck auf den Auslöser, der den Menschen vom Diesseits ins Jenseits und zugleich aus der Realität ins Photo befördert, findet sich noch in einem weiteren Motiv des obigen Zitates verborgen. Die groß angekündigte aber ziemlich öde und mechanische Hinrichtung durch die Guillotine – diese auf Turgenevs Beschreibung der Hinrichtung Tropmans zurückgreifende Szene (Turgenev 1870) wird ebenfalls in der Kriminalausstellung besprochen –, der Dietrich in Paris beiwohnt, findet auf dem Boulevard Arago statt.

Dominique François Arago (1786–1853), französischer Physiker, Astronom und ständiger Sekretär der Akademie, präsentierte zum ersten Mal am 3. Juli 1839 vor der Deputiertenkammer, und dann am 19. August des gleichen Jahres vor der Akademie der Wissenschaften und der Künste, das Verfahren der Daguerrotypie⁹. Arago, nicht als Erfinder, sondern als der Überbringer der Photographie, wird somit zum Überbringer sowohl des Todes als auch des neuen Lichtes, das sich im Kämmerchen fangen läßt (*camera lucida* oder *chambre claire*¹⁰). Die Auslösung des Guillotine-Mechanismus exekutiert ebenso wie die des Photoapparates den Tod und bannt das letzte Bild auf das Ophthalmogramm oder die photographischen Platte.

Für Dietrich, von dem es am Ende des Absatzes heißt, daß er vielleicht jetzt im Kreise anderer Veteranen sitzt und die Bilder zeigt, die er in der Hitlerzeit

⁹ Der Großteil des Berichts ist wiedergegeben in Buddemeier (1970, 209-219).

¹⁰ So lautet auch der Titel von Roland Barthes letztem Buch zur Photographie (Barthes 1980).

gemacht hat, wird der Tod zu einer Sammlung letzter Augenblicke, einem privat-eschatologischem Kompendium. Sein späteres Dasein als Henker in der Hitler-Zeit und seine Liebe zur Photographie machen für ihn – wie auch für M'sieur Pierre in *Priglašenje na kazn'* – den alle betreffenden Tod zu einem Tod der anderen. Indem er den Tod sammelt, versucht er ihm selbst zu entgehen, denn als Betrachter des Todes, der dazu noch mit seiner Sammlung um die Anerkennung und das Lachen seiner Kameraden heischt, steht er selbst auf der Seite des Lebens.

Der Großteil der geschilderten Hinrichtungen sind Hinrichtungen durch Enthauptung, denn gerade hier kommt es zur Mechanisierung (mittels Guillotine), die in der Mechanisierung der Darstellung (mittels Photographie) ihren Spiegel findet. Doch auch die manuelle Variante zu dieser mechanischen liegt als Photo vor. Das Motiv der Hinrichtung in China findet sich nicht nur hier, sondern es migriert durch einige Romane. Hier wird es in Form einer Serie („разные моменты заурядной декапитации в Китае“) präsentiert, die einen Ablauf dokumentieren. Diese Serie von Photographien, die nicht einen einzigen Zeitpunkt – den des Todes – darstellt, sondern die Geschichte einer Tötung in der Abbildung mehrerer Augenblicke iterativ schildert, sujetisiert den Tod hier in ähnlicher Weise, wie ein Album¹¹ das Leben. Von seinem seriellen Kontext isoliert, begegnet uns diese chinesische Hinrichtung an anderer Stelle, in *The Real Life of Sebastian Knight*, als Einzelbild. Genauer gesagt findet sich dieses Photo zwar ebenfalls in der Nähe weiterer Bilder, die jedoch anderen Ursprungs sind. Diese Nähe zu anderen Photos ist im doppelten Sinne gegeben, und zwar einerseits innerhalb des Raumes, den das Bücherregal, auf dem sie sich befinden, markiert, andererseits durch die räumliche Nähe zu einigen Photos, die im Roman nur wenige Absätze zuvor besprochen wurden.

Sprach Nabokov in obigem Zitat davon, daß er von Dietrich gern noch mehr erfahren hätte, was sich literarisch verwenden läßt, so findet sich eine solche Verwendung hier umgesetzt:

Suddenly I felt tired and miserable. I wanted the face of his Russian correspondent. I wanted pictures of Sebastian himself. I wanted many things... Then, as I let my eyes roam around the room, I caught sight of a couple of framed photographs in the dim shadows above the bookshelves. I got up and examined them. One was an enlarged snapshot of a Chinese stripped to the waist, in the act of being vigorously beheaded, the other was a banal photographic study of a curly child playing with a pup. The place of their juxtaposition seems to me questionable, but probably Sebastian had his own reasons for keeping and hanging them so. (SK, 39)

¹¹ Das Albentema findet sich in mehreren Varianten in diversen Romanen Nabokovs. Aufgrund seiner Relevanz und seines Umfangs kann hier nicht ausführlich darauf eingegangen werden.

Während sich also kein Photo finden läßt, auf dem Sebastian abgebildet ist, werden zwei Photos beschrieben, die auf eine andere Art auf ihn verweisen. Es ist seine Art des Nebeneinanderstellens (*j u x t a p o s i t i o n*) dieser beiden Photos, der räumlichen Anordnung, die im Gegensatz zur Komposition steht und ihn somit nicht als Poeten, sondern als scherzenden Anordner, als *j u x e n d e n p o s e r* ‚porträtiert‘. Die Art, wie die beiden Photos positioniert sind, bleibt für den Erzähler, den Bruder des verstorbenen Sebastian Knight, der sich daran macht dessen Leben zu biographieren, fragwürdig, wird aber von ihm nicht weiter diskutiert. In dieser kleinen Szene kulminiert die Frage, die sich als eine zentrale in *The Real Life of Sebastian Knight* erweist, und die sich hier auf ganz ähnliche Weise stellt wie beispielsweise auch in Nabokovs Gogol'-Biographie oder im vierten Kapitel von *Dar*, in dem die Biographie Černyševskijs gezeichnet wird. Es ist die Frage nach der Abbildhaftigkeit unterschiedlicher Abbilder. Dabei kann sowohl *The Real Life of Sebastian Knight* im ganzen als auch das Černyševskij-Kapitel in *Dar* als ein Gegenprogramm zur Abbildhaftigkeit des Realismus der Photographie als auch des Realismus im allgemeinen gelesen werden.

Was sich in obigem Zitat fragmentarisch darstellt, entfaltet sich im Roman unterschiedlich. Die Gestalt des Sebastian entzieht sich dem Photographischen – sein reduplikatorisches Abbild ist nicht auffindbar, bleibt ein Desideratum: „I wanted pictures of himself.“ Und ebenso wenig wie ein photographisches Abbild – also ein räumliches, als reine Oberfläche vorliegendes Kontinuum – Sebastians gegeben wird, ist es der Wunsch des die Lebensspuren seines toten Bruders recherchierenden Erzählers, ein geschlossenes zeitliches Kontinuum, methodisch erarbeitet und unterrichtend bebildert, zu präsentieren:

For reasons already mentioned I shall not attempt to describe Sebastian's boyhood with anything like the methodical continuity which I would have normally achieved had been Sebastian a character of fiction. Had it been thus I could have hoped to keep the reader instructed and entertained by picturing my hero's smooth development from infancy to youth. But if I should try this with Sebastian the result would be one of those „biographies romancées“ which are by far the worst kind of literature yet invented. (SK, 18)

Was hier als Programm präsentiert wird ist aus der Perspektive des Erzählers die Schaffung des biographischen Abbildes einer realen Person – aus der Perspektive des Autors aber ist es noch weitaus mehr, nämlich die Authentifizierung einer fiktiven Person. Dem Tod durch Photographie, der sich bereits in dem Photo der chinesischen Hinrichtung allegorisiert, setzt sich die schaffende Kraft des Schriftstellers entgegen (personifiziert im Erzähler), die keine Grenzen mehr kennt zwischen Leben und Tod, zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Was Sebastian Knight hinterlassen hat sind keine Abbilder seiner Person, sondern

allenfalls Abbilder von Dingen und Personen, die mit ihm, seinen Interessen und seinem Schaffen in metonymischer Verbindung stehen. In folgendem Abschnitt wird dieses Schaffen beschrieben, bei dem sich Sebastian photographischer Vorlagen zu bedienen geplant hatte. Dieses Verfahren, von dem nicht wenige Schriftsteller des Realismus und des Naturalismus Gebrauch machten, wird jedoch geahndet: Wie der Erzähler beschreibt, ist Sebastian wohl über dem Versuch eine auf Photos basierende fiktive Biographie (eine der erwähnten „biographies romancées“ which are by far the worst kind of literature yet invented“) zu schreiben, gestorben:

I thought I should find lots of girls. You know the kind, – smiling in the sun, summer snapshots, continental tricks of shade, smiling in white on pavement, sand or snow, – but I was mistaken. The two dozen or so of photographs I shook out of a large envelope with the laconic Mr. H. written on top in Sebastian’s hand, all featured one and the same person at different stages of his life: first a moonfaced urchin in a vulgarly cut sailor suit, next an ugly boy in a cricket-cap, then a pug-nosed youth and so on till one arrived at a series of full-grown Mr. H. – a rather repellent bulldog type of man, getting steadily fatter in a world of photographic backgrounds and real front gardens. I learnt who the man was supposed to be when I came across a newspaper clipping attached to one of the photographs.

„Author writing fictitious biography requires photos of gentleman, efficient appearance, plain, steady, teetotaler, bachelors preferred. Will pay for photos childhood, youth, manhood to appear in said work.“

That was a book Sebastian never wrote, but possibly he was still contemplating doing so in the last year of his life, for the last photograph of Mr. H. standing happily near a brand new car, bore the date „March 1935“ and Sebastian had died but a year later. (SK, 38f.)

Die Frage nach der Abbildhaftigkeit wird auch hier mehrfach dekliniert: Sebastians photomimetisch intentionierte Schreibweise – das Photo wird hier zum Krückstock der Imagination – vermag sich nicht der Abbildung zu entschreiben. Sie bliebe auf der Seite der Juxtaposition, dem bloßen Nach- oder Nebeneinander stehen, würde sie nicht in die Poesis des Nabokovschen Romans überführt. Schreiben thematisiert sich hiermit dreifach: Nabokov schreibt einen Roman, dessen Hauptheld die Spurensuche nach seinem verstorbenen Bruder, dem Schriftsteller Sebastian Knight niederschreibt. Ist der Ausgangspunkt für Sebastians Schreiben das Abbild, so ist es – in Ermangelung von Abbildungen – für seinen Bruder nur mehr die Spur, für Nabokov aber die Imagination. Folgt man einem Statement Nabokovs, in dem es heißt: „A creative writer must study carefully the works of his rivals, including the Almighty. He must possess the inborn capacity not only of recombining but of re-creating the given world“ (*Strong Opinions*, 32), so ergibt sich aus der Trias Sebastian – Bruder –

Nabokov eine Hierarchisierung der Schreibweisen, die sich kurzfassen ließe als: juxtaposition / recombination – composition – re-creation.

Nicht nur der lose Packen von Photos, den der Erzähler aus dem Umschlag herausschüttelt, nicht nur ihr diachrones Zusammenfügen zu dem Sujet eines Lebens, sondern auch schon ihre Anzahl (etwa zwei Dutzend), die in etwa der Anzahl der großen Arkana des Tarock entspricht, das für den demiurgischen M'sieur Pierre in *Priglašenje na kazn'* von Bedeutung ist, rücken Sebastian Knight in dessen Nähe. Hatte M'sieur Pierre die Tochter des Gefängnisdirektors durch die Photos des Photohoroskops sterben lassen, so ist es in diesem Fall der „Henker“, der stirbt, noch ehe er die Photovorlagen zum Syntagma der fiktiven Biographie zusammengefügt und rekombiniert hat. Zusammengefügt hat er nur die beiden Photographien oberhalb des Bücherregals – die ‚Studie‘ des lockigen Kindes, das mit dem Hund spielt und die chinesische Hinrichtung, in der gleichsam der Tod studiert wird. Wirkt die Schilderung des Kinderbildes wie eine Allegorie auf die Unschuld, an deren Seite der Hund als ikonographische Darstellung der *f i d e s*, der Treue weilt, so tritt ihr die Photographie, die die Ahnung der Schuld zum Thema hat, entgegen und läßt das Nebeneinander so zu einem *Concetto* gerinnen.

Möchte man die Frage nach eventuellen Vorlagen für die beiden Motive aufwerfen, so entzieht sich das Kinderbild der Konkretisierung. Es besticht nicht dadurch, daß ihm etwas Außergewöhnliches anhaftet, das eine Verortung ermöglichen würde – allenfalls ließe sich spekulieren. Anders hingegen sieht es mit der Hinrichtungsszene aus, die sich durchaus fokussieren läßt.

Chinesische Routinehinrichtungen

Während sich in vielen europäischen Ländern, gerade unter dem Einfluß des Humanismus, die Art der Hinrichtung zusehends ‚humanisierte‘,¹² waren Folter und Hinrichtung in China bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts als besonders grausam und brachial. Nebst Abbildungen des auf Hochverrat stehenden *T o d d e r t a u s e n d S c h n i t t e*, in dessen Vollzug dem Angeklagten bei lebendigem Leibe ein Glied nach dem anderen amputiert wurde,¹³ waren es Photographien von genau solchen Enthauptungen¹⁴, wie sie sich bei Nabokov geschildert finden, die seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts in Europa kursierten. Erneute Popularisierung erfuhren derartige Enthauptungsphotos um 1900, und zwar in Verbindung mit der westlichen Rezeption des chinesischen

¹² S. hierzu Foucault 1975.

¹³ Einige dieser erschreckenden Photos finden sich abgebildet in G. Batailles *Les Larmes d'Éros* (1961).

¹⁴ Eine der Nabokovschen Darstellung sehr entsprechende, W. Saunders zugeschriebene photographische Darstellung aus den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts findet sich in Worswick 1979, 63.

Boxeraufstandes sowie des chinesischen Bürgerkrieges¹⁵ in den Jahren zwischen 1911 und 1949. Die Enthauptung, die nebst der Kreuzigung ursprünglich als Strafe auf Straßenräuberei stand, erwies sich als geeignetes Mittel im Umgang mit den Aufständischen. Zu diesem Zeitpunkt waren die Reproduktionstechniken bereits von einer Handhabbarkeit, die es den Medien ermöglichte, die brutalen Ereignisse im Reich der Mitte umfangreich journalistisch ‚auszuschlachten‘.

Wie sich angesichts der weiten Verbreitung solcher Bilder vermuten läßt, dürften sie somit auch Nabokov bekannt gewesen sein. Ein und dasselbe Bild erhält also eine doppelte Funktion: Zum einen wird es zum Attribut der zweifelhaften Autorengestalt Sebastians, dessen Methode des literarischen Schaffens als auf der Seite der Mimesis und des Todes stehend gekennzeichnet ist. Zum anderen tritt uns das Bild hier als eines entgegen, auf das Nabokov selbst referiert und das, als Zitat einer medialen Spur vorliegend, seiner Abbildhaftigkeit entschrieben ist. Durch Rückgriff also auf das Medium selbst wird es in seiner Medialität überwunden. Schreiben, genauer gesagt Poesis in Nabokovs Verständnis, wird zum einzig wahren Universum, in dem die anderen medialen Hypostasen frei zu kreisen vermögen. Literarische *re-creation* ist hier gleichzusetzen mit Auferstehung aus dem photo-mimetisch-medialen Tod.

Einladung zur Photographie

Was sich derart in einzelnen Motiven unterschiedlicher Romane andeutet, findet seine umfangreichste Entfaltung in Nabokovs *Priglasenie na kazn'*. Eine Annäherung aus der Perspektive der Photographie soll nicht die anderen möglichen Perspektivierungen ausblenden.¹⁶ Die photographische Welt, wie sie sich hier präsentiert, ist jedoch weitaus komplexer, als eine erste Lektüre vermuten läßt, und es gilt die Frage nach der Beschaffenheit dieser Welt zu stellen. Dabei erweisen sich vor allem die Ansätze von R. Lachmann¹⁷ und S. Davydov¹⁸ als praktikable Ausgangspunkte. Lachmann schreibt:

Diese mythopoetische Schreibutopie – zweifellos das Kernstück des Nabokovschen Romans – wird durch eine Gegenutopie beunruhigt, die ein anderes Medium verheißt: den Photoapparat. Die Konfrontation zweier Weisen mimetischen Handelns – die Nabokov auch in einigen seiner spä-

¹⁵ Der Herausgeber der deutschen Ausgabe von *The Real Life of Sebastian Knight* (*Das wahre Leben des Sebastian Knight*) verweist auf zwei derartige Pressefotos aus dem Boxeraufstand sowie dem Bürgerkrieg, die sich in Villeneuve 1968, 87 u. 175 abgebildet finden. Vgl. Zimmer 1998, 285.

¹⁶ Ein Abriß der unterschiedlichen Ansätze findet sich im ersten Absatz des fünften Kapitels in Buks 1998, 115f.

¹⁷ Lachmann 1990.

¹⁸ Davydov 1982.

teren Romane fortführt – wird in *Einladung zur Enthauptung* als Widerstreit des richtigen und des falschen 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 andererseits), deren Spuren in der gnostischen Lehre vom Kosmos als Fälschung und in Nabokovs Interpretation der Welt als Parodie erkennbar sind. (Lachmann 1990, 443)

Dem „Konzept des guten Demiurgen, der das Schreiben als Erlösung vom Tod entwirft“ (ibid., 439) steht das Konzept des bösen Demiurgen gegenüber, der in der Person des M'sieur Pierre zugleich den Photographen und den Henker verkörpert. Sein mimetisches Handeln, von dem Renate Lachmann spricht, geht jedoch über den Schöpfungsentwurf hinaus, wie er ihn in dem als „Photohoroskop“ titulierten Album vorlegt, das er für die Tochter des Gefängnisdirektors geschaffen hat und das, auf Photomontagen und Retouchen basierend, die Zukunft des Mädchens vorwegnimmt.

Die Einladung zur Hinrichtung, bzw. zur Enthauptung ist eine Einladung zur Photographie, durch die der Mensch aus der Wirklichkeit scheidet. Aufgrund gnoseologischen Frevels, aufgrund seiner „Undurchdringlichkeit“, „Opazität“ und „Okklusion“ ist der Hauptheld Cincinnat zum Tode verurteilt, denn seine Wirklichkeit ist eine andere als die, in der er sich hier findet, in diesem auf Platons Höhlengleichnis zurückverweisenden Reich der Schatten. Die Hinwendung zur Wahrheit ist eine Abwendung von den Schatten, vom Prinzip der Verdoppelung. „Damit beginnt der alles entscheidende Übergang, der aus dem Zwielficht der Höhle in die Helligkeit des Tages führt, von den Phantasmagorien der ‚doxa‘ zu dem Seienden.“ (Busch 1995, 16) Dies ist das Reich, dem er nicht zu entfliehen vermag, dem er sich letztlich nur ent-schreiben kann:

В коридоре на стене дремала тень Родиона, сгорбившись на теневом табурете, – и лишь мельком, с краю, вспыхнуло несколько рыжих волосков. [...] Оставив за собой туманную громаду крепости, он заскользил вниз по крутому, росистому дерну, попал на пепельную тропу между скал, пересек дважды, трижды извивы главной дороги, которая, наконец стряхнув последнюю тень крепости, полилась прямее, вольнее, – и по узорному мосту через высохшую речку Цинциннат вошел в город. (Pnk, 9f.)

In einem Augenblick der Pyknolepsie, wie sie Paul Virilio in seiner Ästhetik des Verschwindens beschreibt (Virilio 1986, 9ff.), in einem Augenblick, kurz wie das Betätigen des Auslösers eines Photoapparates, in dem sich ein unmerkter Riß in der Zeit vollzieht, kommt es zur Ablösung des Schattens von seinem Verursacher:

Когда-то в детстве, на далекой школьной поездке, отбившись от

прочих, – а может быть, мне это приснилось, – я попал знойным полднем в сонный городок, до того сонный, что, когда человек, дремавший на завалинке под яркой белой стеной, наконец встал, чтобы проводить меня до околицы, его синяя тень на стене не сразу за ним последовала... О, знаю, знаю, что тут с моей стороны был недосмотр, ошибка, что вовсе тень не замешкалась, а просто, скажем, зацепилась за шероховатость стены... – но вот что я хочу выразить: между его движением и движением отставшей тени, – эта секунда, эта синкопа, – вот редкий сорт времени, в котором живу, – пауза, перебой, – когда сердце, как пух... (Pnk, 29f.)

Dieser Augenblick, diese Synkope von der hier die Rede ist und von der Cincinnat sagt, daß es die Sekunde sei, in der er lebt, trennt die Welt des Lichts von der Welt der Schatten – und in dieser Form ist es vielleicht genau der Augenblick, der die Schwelle bildet zwischen dem Leben und dem Tod. Dieser Tod jedoch ist nicht allein der, der den Menschen durch sein Ableben ereilt – im Falle der *Priglašenje na kazn'*, wie auch in anderen Romanen Nabokovs, ist es der Tod der kläglichen Zweidimensionalität, den der Mensch durch sein Abbild in den mimetischen Verfahren der Photographie aber auch des Films findet. Das photographische Abbild mordet den Abgebildeten und überbietet dabei den Tod, wie Groys argumentiert. Dies ist das Gegenmodell zu dem, was Nabokov als Kunst definiert, denn dieses Verhältnis des Todes kehrt sich in ihr um. Prägnant formuliert Nabokov dies in den einleitenden Worten zu seinem Vortrag über Kafkas „Die Verwandlung“: „Beauty plus pity – that is the closest we can get to a definition of art. Where there is beauty there is pity for the simple reason that beauty must die: beauty always dies, the manner dies with the matter, the world dies with the individual.“ (Nabokov 1980, 251)

In diesem pyknoleptischen Moment ist im Keim die Diskussion enthalten, die die Frage nach der Kunst behandelt. Die Frage nach dem Kunstcharakter der Photographie, auch wenn sie die Photographie von Anfang an begleitete, wird bei Nabokov nicht laut: sie bleibt ein Murmeln, artikuliert sich nicht. In der Oppositionierung der Photographie zum Schreiben (in *Priglašenje na kazn'*, in *The Real Life of Sebastian Knight*, in *Otčajanje*, aber auch in *Mašenka* oder der Gogol'-Studie) formuliert sich eine Position: Das mimetische Verfahren des Schreibens, kurz die Literatur im Nabokovschen Verständnis, erweckt zum Leben und hält am Leben – sie steht über den Dingen des Lebens und der Wirklichkeit wie über den Dingen des Todes und der Fiktion.

Zurück zum bösen Demiurgen, zurück zu M'sieur Pierre und seiner Welt, in der sich Cincinnat gefangen findet und die ihm nach dem Leben trachtet. Dieses Reich der Schatten ist nicht wirklich das Reich des Todes – die materielle Welt, die ihr Ende im Tode fände, die Welt, in die sich Cincinnat geworfen findet, ist *f a k e*, reine Illusion im negativen Verständnis. Als solche wird sie nicht erst durch das Ende des Romans entlarvt, an welchem der Tod nicht eintritt –

Cincinnati steht einfach auf und geht, so wie man einen schlechten Film im Kino verläßt. Genauer gesagt ist es nicht die Illusion des Films, die hier verlassen wird, sondern die des Panoramas (bzw. Dioramas)¹⁹, der photographischen Kulisse, der Staffage des *tableau mort*, die des Demiurgen Machwerk ist.

Der Augenblick der Bewußtwerdung ist der des nicht eintretenden Todes, der Todesverweigerung durch Desillusionierung, die dadurch eingeleitet wird, daß Cincinnati die Frage nach seinem Da-Sein aufwirft: „зачем я тут? отчего так лежу? – и задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся.“ (Pnk, 129) Von dieser Frage ausgehend nimmt die Desillusionierung ihren Lauf und die Welt wird in ihrem trügerischen Schein und ihrer Zweidimensionalität überführt: Die Wirklichkeit bewirkt nichts mehr und stürzt als Kulisse in sich zusammen:

Кругом было странное замешательство. Сквозь поясницу еще вращавшегося палача просвечивали перила. Скрученный на ступеньке, блевал бледный библиотекарь. Зрители были совсем, совсем прозрачны, и уже никуда не годились, и все подавались куда-то, шаркаясь, – только задние нарисованные ряды оставались на месте. Cincinnati медленно спустился с помоста и пошел по зыбкому сору. Его догнал во много раз уменьшившийся Роман, он же Родриг:

– что вы делаете! – хрипел он, прыгая. – Нельзя, нельзя! Это нечестно по отношению к нему, ко всем... Вернитесь, ложитесь, – ведь вы лежали, все было готово, все было кончено!

Cincinnati его отстранил, и тот, уныло крикнув, отбежал, уже думая только о собственном спасении.

Мало что оставалось от площади. Помост давно рухнул в облаке красноватой пыли. Последней промчалась в черной шали женщина, неся на руках маленького палача, как личинку. Свалившиеся деревья лежали плашмя, без всякого рельефа, а еще оставшиеся стоять, тоже плоские, с боковой тенью по стволу для иллюзии круглоты, едва держались ветвями за рвущиеся сетки неба. Все расплзлось. Все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; и Cincinnati пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему. (Pnk, 129f.)

Die Schlußszene mutet an wie ein Alptraum, aus dem sich der Träumende selbst herausreißt. Auch daß Cincinnati, ehe er aufsteht, zu zählen beginnt, läßt an eine Traumsituation oder die Beendigung der Hypnose durch den Hypnotiseur denken. Dennoch kann im Nabokovschen Kontext allenfalls metaphorisch vom Traumcharakter die Rede sein – eine Metapher, die nicht aufgeht. Der Konzeption dieser illusionistischen Welt, die Cincinnati verläßt, ist nämlich die

¹⁹ Vgl. Buddemeier 1970.

Welt des Traums genau gegenübergestellt, was letztlich in der Aussage mündet, daß die Welt des wahrhaften Traums, der ein ‚Bruder des Schlafes‘ und der Imagination, vor allem aber der Erinnerung ist, weitaus mehr an Wahrhaftigkeit für sich beanspruchen kann, als die Welt der Kulissen und der photographischen Illusionen. Dem in der photographischen Welt Lebenden und Wachenden erscheint die wirkliche Wirklichkeit in seinen Träumen. In diesem Sinne ist der Traum – nicht aber seine Deutung – die *via regia* in die Wahrhaftigkeit. Der Eintritt in den Traum macht den Gefangenen zum Herrscher über die Wirklichkeit, so wie Segismundo in Calderón de la Barcas Versdrama *La vida es sueño* (dt.: *Das Leben ein Traum*), das als ein Prätext für *Priglašenje na kazn'* aber auch für andere Romane Nabokovs mit ähnlicher Thematik gelesen werden kann. Dieser hier kulminierende Konflikt entfaltet sich in den immer wiederkehrenden Szenen der „Tamara-Gärten“.

Die Tamara-Gärten sind ein Ort aus Cincinnats – wie auch aus Nabokovs – Vergangenheit, denen er im Roman mehrfach und in unterschiedlicher Weise begegnet – und zwar einerseits als Erinnerungsbild, andererseits als photographische Repräsentation dieses Erinnerungsbildes. Der Konflikt, der sich zwischen diesen beiden Polen entspannt, ist bereits in der Erzählung „Admiral-tejskaja igla“ aus dem Jahre 1933 angelegt:

Представьте себе такую вещь: я, скажем, однажды гулял по чудным местам, где бегут бурные воды и повелика душит столпы одичалых развалин, – и вот, спустя много лет, нахожу в чужом доме снимок: стою гоголем возле явно бутафорской колонны, на заднем плане – бесесый мазок намалеванного каскада, и кто-то чернилами подрисовал мне усы. Откуда это? Уберите эту мерзость! Там воды гремели настоящие, а главное, я там не снимался никогда. Прояснить ли Вам притчу? Сказать ли Вам, что такое же чувство, только еще глупее и гаже, я испытал при чтении Вашей страшной „Иглы“? (Ai, 411f.)

In *Priglašenje na kazn'* wird diese kleine Szene umfassend entfaltet:

Нет, это было лишь подобие окна; скорее – витрина, а за ней – да, конечно, как не узнать! – вид на Тамарины Сады. Намалеванный в нескольких планах, выдержанный в мутно-зеленых тонах и освещенный скрытыми лампочками, ландшафт этот напоминал не столько террариум или театральные макеты, сколько тот задник, на фоне которого тужится духовой оркестр. Все передано было довольно точно в смысле группировок и перспектив, – и кабы не вялость красок, да неподвижность древесных верхушек, да неprovорность освещения, можно было бы, прищурившись, представить себе, что глядишь через башенное окно, вот из этой темницы, на те сады. Снисходительный глаз узнавал эти дороги, эту курчавую зелень рощ, и справа портик, и отдельные тополя, и даже бледный мазок посреди

неубедительной синевы озера, – вероятно, лебедь. А в глубине, в условном тумане, круглились холмы, и над ними, на том темно-сизом небе, под которым живут и умирают лицедеи, стояли неподвижные, кучевые облака. И все это было как-то не свежо, ветхо, покрыто пылью, и стекло, через которое смотрел Цинциннат, было в пятнах, – по иным из них можно было восстановить детскую пятерню.

– А все-таки выведи меня туда, – прошептал Цинциннат, – я тебя умоляю. (Pnk, 43)

Dies ist die Beschreibung eines Dioramas, das sich, im Gegensatz zum Panorama, auch Effekten wie der Beleuchtung von hinten etc. bediente, um die Illusion von Tag- und Nachtstimmungen zu erzeugen. Wie Oettermann zeigt, waren Pano- und Dioramen häufig so konzipiert, daß reale Gegenstände im Vordergrund so angeordnet waren, daß sie von den gemalten des Hintergrunds nur unterschieden werden konnten, indem sich die Besucher Operngläser bedienten. Illusionistische und reale Welt vermischen sich also – um ihre Grenze zu vermitteln, bedarf der Betrachter technischer Hilfsmittel. Der Grenzverlauf ist auch für Cincinnat nicht zu ermitteln – was unreal erscheint ist real und vice versa. Ähnlich wie in der Thematisierung des Traums im Traum, die exemplarisch Franz in *Koro!*, *dama, valet* vornimmt, der Frage nach der „wirklichen Wirklichkeit“ also, kommt es auch hier zu einem ständigen Verschwimmen der Wirklichkeitsgrenzen. Weit später im Roman begegnet Cincinnat noch einmal den Tamara-Gärten²⁰ – dieses Mal jedoch mit einem anderen Wirklichkeitsstatus:

Стоя у балюстрады, Цинциннат смутно всматривался в темноту, – и вот, как по заказу, темнота прельстительно побледнела, ибо чистая теперь и высокая луна выскользнула из-за каракулевых облачков, покрывая лаком кусты и трелью света загораясь в прудах. Вдруг с резким движением души Цинциннат понял, что находится в самой гуще Тамариных Садов, столь памятных ему и казавшихся столь недостижимыми. (Pnk, 108)

In der Form, wie sie ihm in seiner sinnlichen Wahrnehmung – nicht als Erinnerung oder Traum – präsentiert werden, sind sie das Machwerk des Demiurgen mit dem Photoapparat. Die Illusion, die hier für Cincinnat erzeugt werden soll, ist dioramisch. Fixiert die Photographie das Abgebildete, so war es beim Diorama notwendig, die Wahrnehmung des Betrachters zu lenken, um perspektivische Verzerrungen und Unstimmigkeiten zu eliminieren. Eine solche Lenkung

²⁰ Eine Anlehnung, sowohl an die Tamara-Gärten, als auch das Medium, das uns hier nun aber in Form der kitschig-dekorativen Innenausstattung eines Schweizer Hotels begegnet, findet sich in *Transparent Things*: „A local miracle of nature, the Tara cataract, was painted on the watercloset door in the passage, as well as reproduced in a huge photograph on the wall of the vestibule.“ (TTH, 11)

erfolgte zumeist durch eine Fixierung des Standpunktes, bzw. dadurch, daß der Blick durch ein Fenster gelenkt wurde, das wie eine Schaukastenbühne angelegt war. Genau in dieser im Pano- und Diorama, bzw. der Photographie zu Tage tretenden Fixierung des Blickes des Betrachters besteht die Parallele zur Lage, in der sich Cincinnat befindet: in einer Scheinwelt arretiert zu sein.

Nicht von Anfang an weiß Cincinnat, daß es sich bei M'sieur Pierre nicht um einen weiteren Gefangenen, sondern um seinen Henker handelt. Dieser verheißt ihm den Tod ebenso wie die Photographie. Im sechsten Kapitel entfaltet M'sieur Pierre mit dem Habitus eines Croupiers einen Stapel seiner Photos, führt Kartentricks vor, erzählt Anekdoten, die die Enthauptung andeuten (Rodrig Ivanovič kommentiert: „Sie bringen Leben in die Bude“), reimt und präsentiert sich als *trickster* (in der englischen Fassung) bzw. als *fokusnik*²¹, d.h. als ‚Taschenspieler‘. M'sieur Pierre ist ein ‚fokusnik‘ im doppelten Sinne: Er trickst die Welt aus, die er zugleich auch fokussiert. Die photographische Welt des M'sieur Pierre, in die sich Cincinnat geworfen findet, ist die Welt eines platten Demiurgen, eines Photoamateurs und Tricksters, eben eines Fokusnik. Sein Mach-Werk setzt sich zusammen aus dem, was er mittels seiner Kamera gefangen hat und was er zu einem scheinweltlichen Hokusfokus neu kombiniert. Dieser Demiurg, der alles sieht, schnappschießt und richtet ist omnipräsent wie ein Paparazzo.²² Im Anschluß an diese Selbstinszenierung wendet er sich an Cincinnat mit der Ankündigung:

– О чем, бишь, мы говорили? – с прелестным тактом, будто ничего не случилось, воскликнул м-сье Пьер. – Да – мы говорили о фотографиях. Как-нибудь я принесу свой аппарат и сниму вас. Это будет весело. (Pnk, 49)

Was aufs erste nur wie ein zufälliges Hobby eines Henkers anmutet, hat seinen historischen Hintergrund und seine Wurzeln in den Anfängen der kriminalistischen Photographie des 19. Jahrhunderts:

Auf den Porträtpostkarten der 1860er Jahre waren [...] neben anderen

²¹ Der Ausdruck fällt noch nicht an dieser Stelle. Das in der Luft schwebende Wortspiel wird erst in Zusammenhang mit dem Photohoroskop für die Tochter des Gefängnisdirektors realisiert. Dort heißt es: „При помощи ретушировки и других фотофокусов как будто достигалось последовательное изменение лица Эммочки (искусник, между прочим, пользовался photographиями ее матери), но стоило взглянуть ближе, и становилась безобразно ясной аляповатость этой пародии на работу времени.“ (PNK, 98)

²² So unterschreibt auch Ch. Jürgens einem Artikel der *Süddeutschen Zeitung* zu einem Flusser-Symposium mit der Frage: „Ist Gott ein Paparazzo?“ In diesem Artikel heißt es: „Gott ist ein Photograph. Er schafft den Menschen nach seinem Bilde. Früher war die Welt magisch. Heute ist sie es wieder. In Hochglanzzeiten ist Gott ein Paparazzo. Er gibt Ruhm und er nimmt Ruhm. Er schafft Stars mit seinem Bilde. Und wenn er sie beim Photo-Shooting in den Tod hetzt, macht er sie unsterblich, macht aus farblosen Kindergärtnerinnen bunte Herzensköniginnen.“ (Ch. Jürgens 1998, 13)

Bizzarrerien auch Konterfeis der schlimmsten Mörder abgebildet (Appert photographierte Tropmann 1869, Richebourg seine Opfer). Erst die politischen Ereignisse der Kommune führten 1871 in Frankreich – ähnlich wie der amerikanische Bürgerkrieg – zu einem intensiveren Einsatz der bis dahin nur sporadisch verwendeten Photographie. Appert photographierte die Kommunarden in den Gefängnissen von Versailles, wobei seine Absichten nicht besonders klar waren (die Inhaftierten konnten ihre Porträts selbst erwerben). Diese Bilder dienten für die Erstellung einer ‚Präventivakte‘, in der bei einem Rückfall jederzeit nachgeschlagen werden konnte. (Frizot 1998, 263)²³

Wie bereits bei Richebourg vereinen sich auch bei M'sieur Pierre in Personalunion beide Tätigkeiten: die des Henkers und die des Photographen. In der weiter oben zitierten Szene der chinesischen Routinehinrichtung ist die Rede von der harmonischen Kooperation zwischen dem Henker und seinem Opfer. Diese Beschreibung erinnert an V. Flussers Beschreibung der Geste des Photographierens (Flusser 1994, 100ff.), wobei sich der Photograph in Abhängigkeit seines Apparates (beim Henker das Beil), der abzubildenden Szene (des Delinquenten) bewegt und nicht nur nach einem geeigneten Standpunkt sucht, den das Photo dem Rezipienten liefern soll, sondern auch in die abzubildende Szene eingreift, um sie zu gestalten.

Im siebzehnten Kapitel, am Vorabend der Hinrichtung, wird ein Ausflug zu einem Abendessen im Haus des Stadtverwalters unternommen. Dabei kommt es zu einer Situation, die photographisch das vorwegnimmt, was in der Hinrichtung zwischen Henker und Gehenkttem zu geschehen hat, die aber auch das Gesicht

²³ Der hier von Appert photographierte J.B. Tropmann, ist der selbe, dessen Hinrichtung I. Turgenew 1870 beiwohnte und die er in *Kazn' Tropmana* beschreibt. Eugène Apperts Photographien gingen über die bloße Dokumentation weit hinaus, indem sie Ereignisse – darunter auch Hinrichtungen, zumeist durch Erschießung – nachstellten, collagierten, montierten und auch vorwegnahmen: „Für seine Serie *Die Verbrecher der Kommune* läßt der Maler-Photograph Appert einige Figuren an Originalschauplätzen posieren. Die entstehenden Dokumente wollen das aktuelle Zeitgeschehen sichtbar machen, sind jedoch häufig tendentiös und ironisch [...]. Die anderen Bilder lassen sich bis zu einem gewissen Grad als erkenntnisdienliche Photos einstufen. Es handelt sich dabei in erster Linie um Einzelporträts [...], die deshalb so attraktiv sind, weil sie der Öffentlichkeit ‚die Köpfe der Schuldigen‘ vor Augen führen [...]. Die Kommunarden, selbst als Gefangene, verteilen ihre Porträts mit Widmung, da sie eine ‚faßbare Erinnerung an bessere Zeiten‘ verkörpern. [...] Als jedoch die Zensur diese Photographien ins Visier nimmt, da sie ‚der Erhaltung der öffentlichen Ordnung‘ zuwiderlaufen könnten, wird ihre Verbreitung reglementiert. Die Porträts erleichtern nun die Verfolgung der Kommunarden: Die Polizei erstellt eine Kartei, die sich dieser Photographien bedient. [...] Jedes Porträt wird begleitet von einzelnen schriftlichen Bemerkungen (Personenstand, Aussehen, Rolle innerhalb der Kommune, etc.). Die meisten von ihnen sind von Appert aufgenommen, der systematisch die Verhafteten in den Gefängnissen von Versailles photographiert hat.“ (Petitjean 1998, 146) Zur Stellung und Wirkung dieser Photos im Kontext mit dem politischen Tagesgeschehen der Pariser Kommune vgl. auch English 1984, 21ff. Der Themenkomplex Verbrecher – Gefängnis – Photographie findet sich ausführlich besprochen in Regener 1999.

des Henkers dem des Delinquenten ähnlich werden läßt.²⁴ M'sieur Pierre, der hier nicht selbst photographiert, da er, wie auch Cincinnat ‚Objekt‘ des Photos ist, nimmt sein Fatum selbst in die Hand, indem er sich zum Inszenateur macht:

Перед уходом гостей хозяин предложил снять м-сье Пьера и Цинциннату у балюстрады. М-сье Пьер, хотя был снимаемым, все же руководил этой операцией. Световой взрыв озарил белый профиль Цинциннаты и безглазое лицо рядом с ним. (Pnk, 110)

Das augenlose Gesicht neben dem bleichen Profil Cincinnats entlarvt M'sieur Pierre in seiner eigenen Attrappenhaftigkeit. Der Urheber der Täuschung ist selbst eine solche.

Vorauselende Abbilder

Cincinnats Tod durch Photographie kündigt sich nicht nur in den Szenen an, in denen ihm M'sieur Pierre als sein Photograph und Henker begegnet, sondern auch in den Photographien, die von ihm selbst rezipiert werden. Diese zerfallen grob in zwei Gruppen: in eine der Vergangenheit, repräsentiert durch Illustrierte, die Cincinnat aus der Gefängnisbibliothek entleiht, und in eine der nahen Zukunft, repräsentiert durch Tageszeitungen. Die Illustrierten sind der Ausgangspunkt für Cincinnats Reflexionen über das Verhältnis von Photographie und Zeit im Allgemeinen – in den Tageszeitungen hingegen spitzt sich diese Auseinandersetzung konkret zu. In den Illustrierten findet Cincinnat Photographien einer Zeit, die kein *tempus retrovum* ist, sondern die sich den Bildern entzieht:

Это был том журнала, выходявшего некогда, – в едва вообразимом веке. [...] То был далекий мир, где самые простые предметы сверкали молодостью и врожденной наглостью [...]. То были годы всеобщей плавности; [...] и без конца лилась, скользила вода; грация спадающей воды, ослепительные подробности ванных комнат, атлассистая зыбь океана с двукрылой тенью на ней. Все было глянцево, переливчато [...]. Упиваясь всеми соблазнами круга, жизнь довертелась до такого головокружения, что земля ушла из-под ног, и, поскользнувшись, упав, ослабев от тошноты и томности... сказать ли?... очутившись как бы в другом измерении... – Да, вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен, [...] и никому не было жаль прошлого, да и самое понятие «прошлое» сделалось другим.

„А может быть, – подумал Цинциннат, – я неверно толкую эти кар-

²⁴ Von dieser Ähnlichkeit ist sowohl im Kriminalausstellungs-Passus in *Koro!*, *dama, valet* die Rede, als auch in *Orčajanie*, wo die visuelle Äquivalenz zwischen Opfer und Täter zum Dreh- und Angelpunkt der Geschichte wird.

тинки. Эпохе придаю свойства ее фотографии. Это богатство теней, и потоки света, и лоск загорелого плеча, и редкостное отражение, и плавные переходы из одной стихии в другую, – все это, быть может, относится только к снимку, к особой светописи, к особым формам этого искусства, и мир на самом деле вовсе не был столь изгибист, влажен и скор, – точно так же, как наши нехитрые аппараты по своему запечатлевают наш сегодняшний наскоро сколоченный и покрашенный мир“.

„А может быть (быстро начал писать Цинциннат на клетчатом листе) я неверно толкую– Эпохе придаю... Это богатство... Потоки... Плавные переходы... И мир был вовсе... Точно так же, как наши... [...]“ (Pnk, 28f.)

Diese Szene ist nicht allein eine Auseinandersetzung mit den nostalgisierenden Augenblicken der photographischen Abbilder, sie ist auch eine Szene der Initiation. Die Initiation besteht darin, daß nämlich genau diese Reflexion über die Photographien einer vergangenen Zeit Cincinnat den Bleistift in die Hand nehmen läßt und er zu schreiben beginnt. Mit dem Stift nimmt er zugleich seine eigene Erlösung in die Hand – das Schreiben überwindet den Tod. R. Lachmann schreibt:

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 *hylē*, verflüchtigt, desto mehr wächst das Pneuma des Schreibers in der Spur der Ausstreichung. (Lachmann 1990, 443)

Hier ist der Punkt erreicht, an dem für Cincinnat die Entscheidung gefallen ist, gegen den Tod zu schreiben, was zugleich auch bedeutet, gegen die Photographie zu schreiben. Dabei werden die Photographien in den Illustrierten nicht verurteilt – es wird letztlich nur die Frage aufgeworfen, ob sie ihre Zeit adäquat repräsentieren. Für Cincinnat ist ihre Betrachtung eine Reise in die Vergangenheit, die sich zugleich aber als ein Ertrinken, als ein ‚Tod in der Zeit‘ liest. Zum Bibliothekar der Gefängnisbibliothek gewandt sagt er: „Эти журналы древних – прекрасны, трогательны... С этим томом я, знаете, как с грузом, пошел на дно времен. Пленительное ощущение.“ (Pnk, 30) Dieser Wertung der Illustrierten wird die Wertung von Cincinnats Mutter gegenübergestellt, für die die Bilder nur etwas wiedergeben, was selbst noch Teil ihrer Erinnerung an

Vergangenes ist. Ihr sticht nur das ins Auge, was Sensationscharakter hat – die Photographie des Besonderen, Skurrilen und Abnormen, wie sie eine Kuriositätensammlung im Kleinen darstellt. Beachtenswert ist auch der Umstand, daß hier vom „letzten Erfinder“²⁵ die Rede ist:

Мимходом заинтересовавшись картинкой в раскрытом журнале, она достала из кармана макинтоша бобовидный футляр и, опустив углы рта, надела пенсне. – Двадцать шестой год, – проговорила она, усмехнувшись, – какая старина, просто не верится.

(... две фотографии: на одной белозубый президент на вокзале в Манчестере пожимает руку умищенной летами правнучке последнего избобретателя; на другой – двуглавый теленок, родившийся в деревне на Дунае...) (Pnk, 75)

Betrachtet man das Thema bzw. die Funktion der erwähnten Tageszeitungen näher, so zeigt sich hier eine Verschärfung dessen, was sich in den Illustrierten vergangener Zeiten angekündigt hat. Von ihnen ist Cincinnat direkt betroffen, denn in ihnen kündigt sich sein medialer Tod im Lichte der Öffentlichkeit an. Die Tageszeitungen sind der Kanal durch den einerseits die Öffentlichkeit über jeden Schritt des Delinquenten informiert wird, andererseits sind sie auch der Kanal, in dessen Sog Cincinnat gerät. Beginnend bei der Dokumentation des Aktuellen als Beschwörung des zeitlich Authentischen begleiten sie den Häftling bis hin zu dem Punkt, an dem sie, ähnlich wie M'sieur Pierres Photohoroskop den Ereignissen vorausseilen.

Zu Beginn wurzelt das Interesse der Zeitungleute und Photographen noch ganz im Paradigma der kriminalistischen Spurendokumentation:

Такой он увидел ее нынче среди публики, когда его подвели к свежепокрашенной скамье подсудимых, на которую он сесть не решился, а стоял рядом, и все-таки измарал в изумрудном руки, и журналисты жадно фотографировали отпечатки его пальцев, оставшиеся на спинке скамьи. (Pnk, 11)

Das sich hier an seiner Person und der von ihr hinterlassenen Spuren zutagetretende Interesse gilt nicht allein ihm, sondern allem, was als totum pro parte für ihn steht. Die Kritik, die hier laut wird, richtet sich nun nicht mehr allein gegen die Photographie, sondern gegen die Weise, wie die Medien von ihr

²⁵ Das Thema des Erfinders entfaltet Nabokov ausführlich in *Korol', dama, valet*. Ein solcher, ebenfalls ganz in der Nähe der Photographie stehender Erfinder wird von Dreyer zur Konstruktion von animierten Kleiderpuppen, sogenannten ‚Automannequins‘ engagiert. Ganz wie M'sieur Pierre entpuppt sich sein Mach-Werk als *fake*, als schlechte Fiktion und dient als Gegenfolie zur Welt des Traums und der Imagination, in der Dreyer oder Franz zuhause sind. Der Streit um die ‚Erfindung der Photographie‘ selbst stellt eine wichtiges Kapitel in der Geschichte dieses Mediums dar und geht sehr bald einher mit der Inszenierung des Todes. Vgl. Anm. 2.

Gebrauch machen. In der Multiperspektivik der Sachlagen, in der Verfremdung der ursprünglichen kriminalistischen Tatort-Photographie durch Paparazzi²⁶, des Demiurgen Handlanger, macht sich diese Photographie zu ihrem eigenen Gegenstand:

Утренние газеты, которые с чашкой тепловатого шоколада принес ему Родион, – местный листок „Доброе Утречко“ и более серьезный орган „Голос Публики“, – как всегда кишели цветными снимками. В первой он нашел фасад своего дома: дети глядят с балкона, тесть глядит из кухонного окна, фотограф глядит из окна Марфиньки; во второй – знакомый вид из этого окна на палисадник с яблоней, отворенной калиткой и фигурой фотографа, снимающего фасад. Он нашел, кроме того, самого себя на двух снимках, изображающих его в кроткой юности. (Pnk, 12)

Das Belegen des Verbrecherischen, die Dokumentation der ‚Welt des Delinquenten‘ entpuppt sich also als reine Selbstdarstellung der Photographie, als Duell, das sich die Photographen auf Bild eins und Bild zwei liefern. Ein Bezug zu Cincinnat selbst ist nur noch sekundär, durch die beiden Photos aus seiner Jugend, hergestellt. Als Person ist er in diesen Photographien bereits nicht mehr enthalten. Sein Fehlen (es folgt auch weiter im Roman keine einzige beschriebene Photographie, auf der er abgebildet wäre – und das, obwohl er des öfteren photographiert wird) kündigt seinen Tod an. Hier ist er im übertragenen Sinne bereits aus der photographischen Welt geschieden – bzw. niemals in sie eingetreten.

Der zur Selbstdarstellung verkommene Versuch der Abbildung durch die Wahl unterschiedlichster Perspektiven, der sich hier darstellt, findet seine Parallele in der Kritik an einem auktorial erzählten Roman mit Titel *Quercus*²⁷ (dt. *Die Eiche*), den Cincinnat im elften Kapitel in die Hände bekommt. Analog zum Begriff des *Photorealismus* in der Kunst ließe sich hier von einem literarischen *Photorealismus* sprechen. Von *Quercus* heißt es:

Автор, казалось, сидит со своим фотоаппаратом где-то в вышних

²⁶ Der Begriff *Paparazzo* wurde durch Fellinis Film *La dolce vita* geprägt. Dieser Typ des jagdbesessenen Photographen, wie er auch in Antonionis *Blow-up* auftaucht und wie er blonde Prinzessinnen in den Tod jagt, findet seinen Prototyp im ‚ersten‘ Paparazzo-Photoreporter Erich Salomon (1886–1944), der in den 20er und 30er Jahren vorwiegend Politikern auflauerte und dessen Passion sich bereits im Titel seines 1931 veröffentlichten Buches *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken* spiegelt. Vgl. Salomon 1978.

²⁷ Eine Eiche spielt ebenfalls eine zentrale Rolle in Virginia Woolfs 1928 erschienenen fiktiven Biographie *Orlando*. Während der knapp dreihundertfünfzig Jahre, die Orlandos Leben beschrieben wird, verändert sich in seinem / ihrem Umfeld nahezu alles. Selbst sein / ihr Geschlecht unterliegt einer Verwandlung. Zu den wenigen Dingen, die konstant bleiben, zählt die besagte Eiche. Ob Nabokov durch *Quercus* hierauf anspielt, ist denkbar, wird aber nicht expliziert.

ветвях *Quercus*'a – высматривая и лова добычу. Приходили и уходили различные образы жизни, на миг задерживаясь среди зеленых бликов. (Pnk, 70)

Die den Ereignissen vorausseilende Berichterstattung, die Cincinnat nur ex negativo präsentiert, kündigt ihm das an, dem er noch einmal entging. An dieser Stelle greift Nabokov wiederum zurück auf Turgenyevs Prätext *Kazn' Tropmana*²⁸. Dort wird im sechsten Kapitel ein betrügerischer Händler erwähnt, der noch vor dem Vollzug der Enthauptung eine Broschüre über die noch nicht eingetretenen Ereignisse zum Verkauf anpreist: „лишь изредка пробивался сквозь непрерывный гам пронзительный возглас спекулянта-разносчика, продававшего брошюру о Тропмане, об его жизни, его казни и даже ‚о последних его словах‘...“ (Turgenyev 1967, 156). In der Zeitung erfährt Cincinnat davon, daß er am Vortag nicht hingerichtet wurde. Er erfährt es nicht direkt, denn die Zensur hat sich auch hier gegen die Schrift gewandt – hinter schwarzen Balken verbirgt sich die aufgeschobene Zukunft:

На другое утро ему доставили газеты, – и это напомнило первые дни заключения. Тотчас кинулся в глаза цветной снимок: под синим небом – площадь, так густо пестрящая публикой, что виден был лишь самый край темно-красного помоста. В столбце, относившемся к казни, половина строк была замазана, а из другой Цинциннат выудил только то, что уже знал от Марфиньки, – что маэстро не совсем здоров, и представление отложено – быть может, надолго. (Pnk, 117)

Was sich in all den anderen Todesszenen bereits fand, die oben besprochen wurden, das tritt auch hier ein (wenn auch der eigentliche Tod nicht eintritt): Die Hinrichtung wird nicht nur zu einem öffentlichen Ereignis, sondern sie soll in Gegenwart der Photographie vollzogen werden. Der Tod wird zu einem Tod im Angesicht der Photographie, im Angesicht der Photo-Schergen, ihres Demiurgen und Meisters M'sieur Pierre. Auf dem Weg zum Hinrichtungsplatz strotzen die alten Steinbrücken von Photographen. Als M'sieur Pierre sich Cincinnat nähert, heißt es in Klammern: „Закачались и замерли черные квадратные морды фотографов“ (Pnk, 128). In diesem Augenblick nimmt M'sieur Pierre jedoch nicht das Beil zur Hand, um zum Schlag auszuholen. Stattdessen dirigiert er die Szene wie bereits schon im Hause des Stadtvorstehers. Er macht Cincinnat vor, wie er am Richtblock korrekt zu liegen hat. Diese Art der Identifikation mit dem Opfer, das Einnehmen seiner Perspektive, erinnert an Dreyer in der Kriminalausstellung, der ebenfalls die Hinrichtung aus der Perspektive des Delinquenten imaginiert. Zunächst gibt er ihm Anweisungen in einer Weise, wie Erwachsene häufig mit Kindern sprechen. Diese Art des „unintelligenten Sprechens“ wird in

²⁸ Vgl. Anm. 23.

Bend Sinister als die Eigenart des Ikonoklasten, eines zu Generalisierungen neigenden und in seiner Wahrnehmung eingeschränkten Menschen, bezeichnet²⁹. Dann verfällt M'sieur Pierre ganz in den Jargon eines Photographen, der darum bemüht ist, sein Objekt ‚ins rechte Licht zu rücken‘:

- Никакого волнения, никаких капризов, пожалуйста, – проговорил м-сье Пьер. – Прежде всего нам нужно снять рубашечку.
- Сам, сказал Цинциннат.
- Вот так. Примите рубашечку. Теперь я покажу, как нужно лечь. М-сье Пьер пал на плаху. В публике прошел гул.
- Понятно? – спросил м-сье Пьер, вскочив и оправляя фартук (сзади разошлось, Родриг помог завязать). – Хорошо-с. Приступим. Свет неможно яркий... Если бы можно... Вот так, спасибо. Еще может быть, капельку... Превосходно! Теперь я попрошу тебя лечь. (Pnk, 129)

Wie sich gezeigt hat, wird hier der „Tod durch Photographie“ wörtlich genommen und über die volle Länge des Romans hinweg entfaltet. Dabei werden Photograph, Demiurg, aber auch der auktoriale Erzähler (in *Quercus*) miteinander gleichgesetzt. Im Angesicht des Todes findet also nicht allein eine Auseinandersetzung zwischen zwei mimetischen Verfahren statt, wie R. Lachmann festgestellt hat, sondern auch eine Auseinandersetzung um zwei Arten des Schreibens – eine, die via Imagination die Welt zu erschaffen und den Autor zu erlösen und die Vergangenheit aufzuerstehen lassen vermag, die andere, der Photographie verwandte, die die Welt abtötet und sie um die Zukunft bringt.

Diese Auseinandersetzungen, die sich in unterschiedlichsten Diskursen niederschlagen, werden in der Nabokovschen Textwelt performativ verhandelt. Die zentrale Frage nach der Abbildhaftigkeit des Abbildes beantwortet sich im Vollzug des Schreibens, dessen Metaposition sich nicht durch Objektivität, sondern durch *recreation* konstituiert. Nur im Schreiben kann das Sein von seinem mortifizierenden mimetischen Reduplikat befreit werden bzw., im erweiterten Groys'schen Sinne, das (Ur-)Bild aus dem Abbild auferstehen.

In diesem Kontext erscheint die Frage nach der Intermedialität von Photographie und Literatur im Sinne einer gegenseitigen Einflußnahme hinfällig, da sich – trotz der motivischen Präsenz der Photographie – beide Medien nicht per se begegnen. Die Literatur in Nabokovs Verständnis und Praxis ist das Hypermedium, das sich auch all dessen zu bedienen vermag, was es verwirft, um es somit zu transsubstantiieren.

²⁹ In *Bend Sinister* heißt es: „[...] his ‚petty bourgeois‘ existed only as a printed label on an empty filing box (the iconoclast, like most of his kind, relied entirely upon generalizations and was quite incapable of noting, say, the wallpaper in a chance room or talking intelligently to a child)“. (BS, 79)

Literatur

- Barthes, R. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris.
- Bataille, G. 1961. *Les Larmes d'Éros* (Deutsche Ausgabe: *Die Tränen des Eros*. Übs. v. G. Bergfleth. München 1981), Paris.
- Baudrillard, J. 1996. *Das perfekte Verbrechen*, München.
- Bavčar, E. 1994. *Das absolute Sehen*, Frankfurt a.M.
- Benjamin, W. 1977. *Kleine Geschichte der Photographie*, Gesammelte Schriften, Bd. II-1, Frankfurt a. M., 368-385.
- Buddemeier, H. 1970. *Panorama – Diorama – Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München.
- Buks, N. 1998. *Ěšafot v chrystal' nom dvorce. O ruskich romanach V. Nabokova*, Moskva.
- Busch, B. 1995. *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt a.M.
- Davydov, S. 1982. »Teksty-Matreški« *Vladimira Nabokova*, (Slavistische Beiträge. 152), München.
- Eder, J.M. (Hg.) 1938. *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionsverfahren*, Band 30, Halle.
- English, D.E. 1984. *Political Uses of Photography in the Third French Republic 1871-1914*, Ann Arbor.
- Flusser, V. 1994. *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt.
- Flusser, V. 1998. „Fotosymposion Schloss Mickeln, Düsseldorf, 1981“, V. Flusser, *Standpunkte. Texte zur Fotografie*, Göttingen, 22-23.
- Foucault, M. 1975. *Surveiller et punir*, Paris.
- Frizot, M. (Hg.) 1998. *Neue Geschichte der Photographie*, Köln.
- Frizot, M. 1998 „Der Körper als Beweisstück. Eine Ethnofotografie der Unterschiede“, Frizot, M. (Hg.) 1998, 259-271.
- Frizot, M. 1998. „Das absolute Auge. Die Formen des Unsichtbaren“, Frizot, M. (Hg.) 1998, 273-284.
- Goldtammers Archiv für Preußisches Strafrecht* (begründet 1853; seit 1900 von

J. Kohler, dann von Klee herausgegeben als *Archiv für Strafrecht und Strafprozeß*), Band 67.

Greimer, P. 1999. *Sehen / Nicht-Sehen. Fragmente einer Geschichte der Blendung*. Abstract zu einem Vortrag, gehalten im Rahmen des 1. Lion Symposiums: Auge und Apparatur – Die Wahrnehmung der Fotografie, Konstanz, 28.-30.10.1999.

Groys, B. 2000. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München / Wien.

Jürgens, Chr. 1998. „Flusser ohne Widerkehr. Ist Gott ein Paparazzo? Ein Symposium streitet für eine Philosophie der Photographie“, *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 278, Mi., 2. 12. 1998, 13.

Jürgens, T. 2001. „Der Mensch im Archiv. Gesammelte Photoidentitäten bei Nabokov“, Tagung Freiburg, März 2001 (im Druck).

Karallus, Chr. 1999. *Etwas in Augenschein nehmen. Die fotografische Identifizierung des Tatortes um 1900*. Abstract zu einem Vortrag, gehalten im Rahmen des 1. Lion Symposiums: Auge und Apparatur – Die Wahrnehmung der Fotografie, Konstanz, 28.-30.10.1999.

Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M.

Nabokov, V. 1944. *Nikolai Gogol*, New York.

Nabokov, V. 1980. *Lectures on Literature*, London.

Nabokov, V. 1989 (1967). *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* (zitiert als SM), New York.

Nabokov, V. 1990 (1947). *Bend Sinister* (zitiert als BS), New York.

Nabokov, V. 1990 (1973). *Strong Opinions* (zitiert als SO), New York.

Nabokov, V. 1990 (1933). *Admiraltejskaja igla* (zitiert als Ai), T. 2, 411-419.

Nabokov, V. 1990 (1952). *Dar*, T. 3, 3-330.

Nabokov, V. 1990 (1954). *Drugie berega* (zitiert als Db), T. 2, 131-302.

Nabokov, V. 1990 (1928). *Korol', dama, valet* (zitiert als Kdv), T. 1, 113-280.

Nabokov, V. 1990 (1926). *Mašen'ka*, T. 1, 35-112.

Nabokov, V. 1990 (1936). *Otčajanie*, T. 3, 331-462.

- Nabokov, V. 1990 (1938). *Priglašenie na kazn'* (zitiert als Pnk), T. 2, 5-130.
- Nabokov, V. 1990. *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Moskva.
- Nabokov, V. 1992 (1941). *The Real Life of Sebastian Knight* (zitiert als SK), New York.
- Petitjean, J. 1998. „Die Kommune von Paris“, Frizot, M. (Hg.) 1998, 146.
- Regener, S. 1999. *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München.
- Salomon, E. 1978 (1931). *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken*, München.
- Scheurer, H.J. 1987. *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks*, Köln.
- Stenger, E. 1938. *Die Photographie in Kultur und Technik*, Leipzig.
- Tetzner, H. 1949. *Die Photographie in der Kriminalistik. Eine Einführung in die photographischen Arbeitsmethoden der naturwissenschaftlichen Kriminaluntersuchung*, Berlin.
- Turgenev, I.S. 1967 (1870). *Kazn' Tropmana*, Sočinenija, Tom XIV, Moskva / Leningrad, 147-171.
- Villeneuve, R. 1968. *Le Musée des supplices*, Paris.
- Virilio, P. 1986. *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin.
- Woolf, V. 1928. *Orlando. A Biography*, London.
- Worswick, C. 1979. *Imperial China*, London.
- Zimmer, D. 1997. „Anhang“ zu Nabokov, V. 1997. *Einladung zur Enthauptung*, Reinbek bei Hamburg.

Julia Kursell

PISAT' MUZYKOJ – FORSCHUNGLITERATUR ZU „LITERATUR UND MUSIK“ IN RUSSLAND

„Wer unmusikalisch ist, wird nichts verstehen“ – so spitzt Andrej Belyj seine Musikpoetik und „Weltanschauung“ in seinem Aufsatz „Simvolizm kak miroponimanie“ zu. Aleksandr Blok hatte schon längst alles verstanden und Belyj gefragt, was er denn meine, wenn er von „Musik“ schreibe.¹ Solche und ähnliche Äußerungen von Autoren haben Literatur- und Musikwissenschaftler immer wieder veranlaßt, nach „Musik“ in deren literarischen Werken zu forschen. Und wie Blok und Belyj verstricken auch sie sich in Diskussionen darüber, ob und wie „Musik“ in Texte gelangen könnte.

Die Themenkarriere von „Literatur und Musik“ ist in Rußland anders verlaufen als im Westen. Die politischen Verhältnisse der 1930er Jahre haben Diskussionszusammenhänge unterbrochen, was bis heute nachwirkt, denn die Öffnung und Erschließung von Archiven ist noch lange nicht abgeschlossen. Davon ist vor allem die positivistische Arbeit in der Forschung zu „Literatur und Musik“ betroffen. Deren thematischen Schwerpunkte rühren daher, daß die Erschließungsarbeit bestimmten Prioritäten folgt und sich zugleich in immer entlegene Gebiete der Forschung vorarbeitet. So erscheinen in den 1980er Jahren eine Reihe von monographischen Arbeiten über die Musik im Werk der berühmten Dichter der Stalinzeit. In den letzten Jahren wird dagegen häufig über die Vorwegnahme von Medientheorien durch weniger bekannte Dichter aus dem ersten Jahrhundertdrittel gearbeitet. Dabei geht es immer wieder um die akustische Erscheinungsform von Literatur. Literatur fällt dann für die einen beinahe mit Musik zusammen, während andere die Musik um so schärfer von Literatur abgrenzen. Da Arbeiten zur Poesie überwiegen, tritt oft die Versologie in ein Konkurrenzverhältnis zur Forschung über die künstlerische Ordnung von Schall und seiner Repräsentation in Literatur und Musik. Die Mehrdeutigkeit des Wortes *zvuk* (Ton, Klang, Schall, Laut) stellt ihrerseits vor die Frage nach der Vergleichbarkeit von Literatur und Musik. Wenn also in Rußland die Forschung zu „Literatur und Musik“ typischerweise Arbeiten zur Lautlichkeit in Dichtung und Musik hervorbringt, dann wirft dies Fragen auf, die medientheoretische Überlegungen erfordern. Das gegenwärtige Interesse an Medien- und Performanztheo-

¹ Blok-Belyj 1969, 3; vgl. dazu Hansen-Löve 1998, 141-143.

rie in Rußland und darüber hinaus soll daher zum Anlaß genommen werden, neuere Forschungstitel nach ihrer Methodik zu befragen. Und sei es auch nur um festzustellen, daß gerade die neuesten Forschungstitel die ‚typischen Themen‘ der russischen Forschung zu „Literatur und Musik“ nicht (mehr) weiter verfolgen.

N.N. und die Musik

Es gibt kaum einen Autor, an dessen Beispiel der Verlauf der russistischen Forschung zu „Literatur und Musik“ im 20. Jahrhundert so gut nachzuvollziehen wäre wie an Aleksandr Blok. Immer wieder wurde eine „Musikalität“ seiner Gedichte postuliert und zu definieren versucht. Eine erste und Maßstäbe setzende Arbeit publiziert 1921, im Todesjahr von Blok, der Musikwissenschaftler und Publizist Boris Asaf'ev (unter dem Pseudonym Igor' Glebov). Der Gefahr, „Musikalität“ als nebulöse Eigenschaft der Texte zu belassen, begegnet Asaf'ev durch eine umfassende Motiv-Sammlung. Die Motive des Klingens, der Musik und der Stille in Bloks Werk ordnet er neu, und zwar nach Herkunft und Qualität des dargestellten Klanges. Den konventionellen Musikbegriff, der zur Suche nach Kompositionstechniken und musikalischen Gattungen verleiten würde, vermeidet Asaf'ev. Im Gegenteil, seine Kategorien lassen erkennen, daß er bereit ist, eine weit gefaßte Vorstellung von „Musik“ an Bloks Dichtung anzulegen. Boris Ėjchenbaum entwickelt etwa gleichzeitig seine Melodik-Theorie ausgehend von Blok und seinem Textvortrag.² Ebenfalls nicht direkt zur Musik, dafür aber zur akustischen Umsetzung von Bloks Dichtung durch ihren Autor, arbeitet währenddessen Sergej Bernštejn, dem Blok als Beispiel für seine Deklamationstheorie dient.³

Während der Stalinzeit äußert sich das Interesse an Bloks „Musikalität“ vorwiegend in Kompositionen. Vertonungen entstehen das ganze 20. Jahrhundert hindurch, erwartungsgemäß werden bestimmte Textvorlagen bevorzugt, wie die mehrfachen Vertonungen etwa von „Dvenadcat“ zeigen. Unterdessen wird Blok von der sowjetischen Forschung in deren Literaturkanon aufgenommen, und im Zusammenhang damit wird auch seine Musikpoetik verhandelt. Bedeutende Publikationen zu Blok und der Musik entstehen dann erst wieder im Kontext der Moskauer Schule, etwa die informativen Aufsätze über Quellen von Bloks symbolistischer Musikpoetik: Nietzsche (Papernyj 1975) und Wagner (Mago-medova 1975). Die 1972 und 1980 erscheinenden Sammelbände mit dem Titel *Blok i muzyka* fassen dann die bisherigen interdisziplinären Ansätze zusammen. Hierin geht es gleichermaßen um Vertonungen von Bloks Gedichten wie um die Texte selbst; auch ein Wiederabdruck von Asaf'evs Aufsatz ist enthalten. Der

² Ėjchenbaum 1969.

³ Z.B. in Bernštejn 1972 und 1980.

zweite Band ist zudem mit bibliographischem Material und einer Notographie versehen, die über 600 Kompositionen nennt.

Auch die westliche Forschung befaßt sich mit dem Thema „Blok und die Musik“. Neben einer allgemeinen Darstellung von Bloks ideengeschichtlichem Hintergrund (Kluge 1967, 84-128) gibt es Einzelanalysen, wie Robert Abernathys Aufsatz „A Vowel Fugue in Blok“ (1963). Dieser Aufsatz ist mit seiner Laut-Analyse der strukturalistischen Schule verpflichtet. Aus einer Vokalstatistik zum dritten Teil von Bloks „Na pole kulikovom“ gewinnt Abernathy Graphen, die einem bestimmten Dominanzmuster folgen. Dieses Muster vergleicht er mit der kontrapunktischen Gattung der Fuge. Letztlich dient dieser Vergleich aber einer Veranschaulichung der semantischen Zuschreibung der kämpfenden Gegner zu bestimmten Vokalen. Er beruht nicht auf einem Versuch, Blok konkrete musikpoetische Absichten zu unterstellen. Abernathys Vorgehen stößt auf Kritik (Nilsson 1968), nicht nur weil die musikalische Gattungsbezeichnung nicht zu rechtfertigen sei, sondern weil die Analyse sich weitgehend einer Betrachtung der Semantik enthält. Als handele es sich um absolute Musik, ist man versucht zu ergänzen. Ein Sammelband des Jahres 1984 schließlich enthält nicht nur eine Richtigstellung Abernathys gegenüber Nilsson, sondern auch einen weiteren Text, der eine musikalische Struktur in Bloks Dichtung postuliert: Edward Stankiewicz liest Bloks „Dvenadcat“ als „polyphone“ Komposition. Die Bedeutung des Begriffs „Polyphonie“ hat sich jedoch seit den 1960er Jahren verändert. Als Folge der Rezeption von Bachtins Arbeit über Dostoevskij (1929 bzw. 1965) ist Polyphonie zu einem Terminus der Analyse von Erzählperspektivik geworden.⁴ Der Suche nach Sprechinstanzen und Perspektiven in Bloks Poem ist auch Stankiewicz's Aufsatz zuzurechnen.

Selbstverständlich wird neben solchen Einzelanalysen auch beständig die Funktion von Musik in Bloks Werk oder im Symbolismus allgemein verhandelt. Man denke nur an die Arbeiten von Z. Minc und ihrem Umkreis. Die Musikpoetik Bloks ist also einerseits gut erforscht,⁵ andererseits spiegelt das Thema „Literatur und Musik“ den Wandel der russistischen Literaturwissenschaft nahezu vollständig wider.

Die Forschung zu „Literatur und Musik“ muß sich im 20. Jahrhundert aber auch Fragen stellen, die von Bloks Musikauffassung gar nicht erst aufgeworfen werden. Denn von den Veränderungen der Musik seit der Avantgarde bleibt sein Werk zumindest oberflächlich unberührt. Um welche Fragen es sich dabei han-

⁴ Vgl. Schmid 1973. Heute wird oft zurecht darauf verzichtet, den Begriff als eine Entlehnung von Bachtin einzuführen, vgl. etwa Sperrle 2000. Zu einer Kritik des Begriffsgebrauchs bei Bachtin vgl. Frick 1998.

⁵ Vgl. z.B. Hansen-Löve 1998, der nochmals auf Bloks Zweifel an Belyjs Gebrauch des Wortes „Musik“ hinweist und daran eine Gegenüberstellung der Musikauffassung von Blok und Belyj um 1903, dem Jahr, in dem sie Kontakt aufnehmen, anschließt; zur Musik bei Blok auch Schahadat 1995.

delt, sei am Beispiel von Anna Achmatovas Werk erläutert. Von den vier Autoren, welche die Dichtung der Stalinzeit bestimmen, hat Achmatova als einzige keine musikalische Ausbildung vorzuweisen. Pasternak und Cvetaeva entscheiden sich trotz ihrer musikalischen Begabung gegen Musik und für Dichtung.⁶ Mandel'stam ist zumindest passionierter Konzertgänger und in seinem essayistischen Werk scheinen immer wieder musikalische Aspekte auf.⁷ Die junge Anna Achmatova scheint hingegen an Musik im Sinne von Kompositionsgeschichte desinteressiert. Die Achmatova-Forschung der 1920er Jahre bescheinigt ihr nicht nur eine Nähe zum gesprochenen Wort, sondern auch fehlende Musikalität (Sabaneev 1923). In ihrem Frühwerk erscheint Achmatova insofern als eine Dichterin, die dem überkommenen musikalischen Kanon eine eigene Auffassung von Musik zu erwidern hat. Häufige Erwähnungen von kanonischen Werken der Kompositionsgeschichte kennzeichnen jedoch die Dichtung der letzten Schaffensphase. Dies könnte dazu verführen, ausschließlich das Spätwerk einer Untersuchung wert zu befinden. Und in der Tat konzentriert sich die Forschung hierauf, namentlich auf „Poéma bez geroja“.⁸ Achmatovas ‚Musikpoetik‘ erschöpft sich aber darin nicht, wie die Beiträge von Roman Timenčik und Boris Kac zeigen. Mit *Anna Achmatova i muzyka. Issledovatel'skie očerki* (1989) haben Timenčik und Kac gemeinsam eine verbildliche Verbindung von positivistischer Werkbiographie und Interpretation vorgelegt. Schwer zugängliches Notenmaterial und eine Notographie ergänzen ihre Aufsätze.⁹ Die beiden Autoren ziehen unter anderem Achmatovas Erinnerungen an ihre akustische Umgebung, Anekdotisches aus ihrem Umkreis und Zeitzeugenaussagen über Achmatovas Deklamationsheran. Ein Musikbegriff, der potentiell alles Klingende umfaßt, ist hierfür die Voraussetzung. Ein solcher kennzeichnet aber die Avantgarde. Kac und Timenčik gehen nicht soweit, aufgrund ihrer Befunde Achmatovas Frühwerk einem emphatischen Begriff der Avantgarde zuzuordnen. Sie finden dennoch für das Phänomen der „Musikalität“, die Achmatova immer wieder zugeschrieben wurde, eine Erklärung, indem sie belegen, daß „Musikalität“ nun eine besondere „Sensibilität“ der Dichterin für die Nuancen der Klänge, sei es der Sprache, der Musik oder beliebigen anderen Schalls meint. Diese Sensibilität ersetzt „Musikalität“ oder musikalische Bildung. Noch ein Faktor stützt aber in Kac' und Timenčiks Buch die Rückführung von Achmatovas Musikpoetik auf die historische Avantgarde. Es gibt in diesem Buch eine wichtige Nebenfigur, den Komponisten Arthur Lourié (1892-1966). Lourié ist Musikkommissar in der

⁶ Zu Pasternak und mit Schwerpunkt auf der Frage nach Musik u.a. Kac 1997, v.a. 137-159 und zu Cvetaeva in dieser Hinsicht Ajzenštejn 2000, v.a. 9-33.

⁷ Dazu Kac 1991.

⁸ Achmatovas „Poéma bez geroja“ behandeln neben Kac (zuletzt 1997) und Lisnjanskaja 1991. Zu Achmatova und Musik vgl. ferner Civ'jan 1975 und Platek 1989.

⁹ Im einzelnen handelt es sich um drei Vertonungen nach Texten Achmatovas von B. Senilov, Aleksej Kozlovskij sowie Louriés Vertonungen von Fragmenten aus der „Поэма без героя“, dazu Hielscher 1987.

neugebildeten Sowjetregierung, emigriert jedoch 1922, zunächst über Berlin nach Paris und 1941 in die Vereinigten Staaten.¹⁰ Von seinen avantgardistischen Ideen hat er sich zu diesem Zeitpunkt längst losgesagt. In Amerika hat Lourié wenig Erfolg und gerät in Vergessenheit, während er in der Sowjetunion bis in die 80er Jahre Unperson bleibt. Noch das 1990 erschienene Wörterbuch *Muzykal'nyj énciklopedičeskij slovar'* enthält keinen Artikel zu Lourié. Als Komponist in Futuristenkreisen, Freund Achmatovas und Stammgast des Künstlerlokals *Brodjačaja sobaka*¹¹ ist er jedoch eine wichtige Figur für die frühe Avantgarde. Da bei Kac und Timenčik die Erforschung solcher biographischer Faktoren und die vorsichtige Revision des Musikbegriffs derart aufschlußreich ineinander greifen, ist ihr Buch beispielhaft für die spätere Forschung. Gerade weil Achmatovas (Spät)Werk scheinbar einfache Wege für eine Untersuchung ihrer Musikpoetik vorgibt, zeigen sich an ihrem Beispiel deutlich die Schwierigkeiten der Forschung zu „Literatur und Musik“ im 20. Jahrhundert. Je nachdem, welcher Musikbegriff angelegt wird, kann es scheinen, als sei Musik eine konstante Größe, die mit einer sich ändernden Literatur in ein Verhältnis tritt. Oder Musik und Literatur werden gleichermaßen als im Wandel begriffen angesehen, und ihr Verhältnis zu beschreiben wird immer schwieriger.

Musikgeschichte der Literatur

Mögliche Aspekte, unter denen eine Relation von Literatur und Musik konstruiert werden kann, ergeben sich – scheinbar zwanglos – bereits aus einer flüchtigen Sichtung der Literatur- und Musikgeschichte. Da finden sich Doppelbegabungen von Künstlern, die komponieren und literarische Texte schreiben, und legendäre Freundschaften zwischen Musikern und Literaten. Da sind die Gedichte, die vertont wurden, und die Texte, die als Libretti Verwendung fanden.¹² Und da sind all die Romane, Erzählungen, Dramen und Gedichte, die einen Musiker, ein Musikstück oder auch das musikalische Leben wie auch immer darstellen oder in irgendeiner Weise zum Thema haben.

Gerade für die positivistische Seite der interdisziplinären Forschung, das Zusammentragen von Fakten für eine Geschichte der Relationen von Literatur und Musik und ihrer Protagonisten, erweisen sich die politischen Verhältnisse als bestimmend. Seitdem immer mehr Archive und Texte zugänglich geworden sind,

¹⁰ Zu Lourié vgl. Nest'eva 1991, Gojowy 1993, Kazanskaja 1999.

¹¹ Vgl. hierzu die von A. Parnis und R. Timenčik herausgegebene Sammlung der Programme (Parnis/Timenčik 1985).

¹² Dieser Aspekt kann hier aus Platzgründen nicht behandelt werden. Es sei daher nur auf drei Aufsätze in Wachtel 1998 verwiesen, zumal in diesen Aufsätzen besonderes Gewicht auf literaturwissenschaftlich relevanten Fragen liegt: Burry 1998 behandelt am Beispiel von Prokof'evs *Igrok* Äquivalente des ‚Expressionismus‘ in Rußland, Weir 1998 die Erscheinung des ‚Schwellenwerks‘ an Rimskij-Korsakovs *Zolotoj petušok* und Morgan 1998 die dialogischen Beziehungen zwischen den Textstadien in der Entstehung einer Literaturvertonung.

ist eine beträchtliche Zahl an historischen Darstellungen, Monographien und Biographien erschienen. Die berühmtesten Autoren aus dem Rußland der Stalinzeit sind inzwischen mit Aufsätzen, Monographien und Quellensammlungen zur Musik in ihrem Leben und ihrem Werk bedacht worden. Daten zu den Kontakten und Freundschaften mit Musikern, Komponisten und Musikwissenschaftlern im Leben von Dichtern wie Pasternak, Mandel'stam, Achmatova oder Cvetaeva, ihren Musik-Vorlieben und ihren musikalischen Fähigkeiten und musiktheoretischen Kenntnissen sind darin zusammengetragen, und aus diesem Material werden neue Interpretationsmöglichkeiten ihrer Werke gewonnen. Boris Kac veröffentlicht 1991 eine Materialsammlung zu Osip Mandel'stam und eine weitere zu Boris Pasternak. Für die Broschüre „*Polon muzyki, muzy i muki...*“ *Stichi i proza* hat er neben Gedichten mit musikalischer Thematik einschlägige Ausschnitte aus Mandel'stams Prosa ausgewählt. Die andere Materialsammlung, „*Raskat improvizacij...*“ *Muzyka v tvorčestve, sud'be i dome Borisa Pasternaka: sbornik literarnych, muzykal'nych i izobrazitel'nych materialov*, enthält neben Pasternaks eigenen Texten – Lyrik und autobiographischer Prosa, Essays, Briefen und Widmungen – Ausschnitte aus den Erinnerungen seines Bruders und seines Sohnes sowie Abbildungen von Gemälden und meist auf Konzertprogrammen angefertigten Zeichnungen des Vaters. Die Abbildungen geben auch jenseits ihrer faktographischen Bedeutung für die Pasternak-Forschung ein aufschlußreiches Bild des zeitgenössischen Musiklebens. In diesem Buch sind auch Noten von Pasternaks Klavierkompositionen veröffentlicht. Seine Sonate in h-moll war 1979 im Verlag *Sovetskij kompozitor* erschienen, bei den ebenfalls abgedruckten *Préludes* aus dem Jahr 1906 handelt es sich um eine Erstveröffentlichung.¹³ Die Aufsatzsammlung *Muzykal'nye kľučički k rusškoj poezii, issledovatel'skie očerki i kommentarii* von Kac bietet unter anderem eine Nachlese zu Achmatova, Pasternak und Mandel'stam. Die in den anderen Bänden verstreuten Kommentare und Interpretationen sind hier versammelt und erweitert. Grundlage von Kac' Interpretationen sind stets Kommentare zur Semantik jener Textstellen, die ein Leser ohne einschlägiges Vorwissen über Musik nicht versteht.

Eine diachrone Übersicht über das Verhältnis der russischen Lyrik zur Musik bietet Paul Friedrichs Buch *Music in Russian Poetry* (1998). Von Sumarokov, Deržavin und Krylov bis Cvetaeva, Majakovskij und Esenin führt Friedrich in die Lyrik von 21 Dichtern ein und stellt deren Verhältnis zur Musik vor. Er präsentiert damit nicht nur eine große Vielfalt historischer Konstellationen und individueller Poetiken, sein Buch ist zudem auch für Leser verständlich, die des Russischen nicht mächtig und keine besonderen Vorkenntnisse in der russischen

¹³ Eine Einspielung von Kompositionen Pasternaks (Sonate und *Prélude* gis-moll) liegt bei FSM Adagio vor: Die zweite Muse: Dichter und Maler als Komponisten. Klavierwerke von Boris Pasternak, E.T.A Hoffmann, Lyonel Feiniger, LC 3199. Zur Musik bei Pasternak vgl. u.a. Greber 1989 (geistesgeschichtlicher Hintergrund) und Fischer 1998 (Motivik).

Literaturgeschichte haben. Wenn Friedrich etwa die Funktion von Lied und Gesang für die Entwicklung der Metrik im 18. Jahrhundert am Beispiel von Sumarokovs Lyrik zeigt, so macht er damit seinem Publikum ein Thema zugänglich, das einiges Vorwissen über das damalige Musikleben, die Geschichte der russischen Literatursprache und insbesondere ihrer Metrik verlangt. Da er jeweils die wichtige Forschungsliteratur in seine Darstellung einarbeitet, gibt sein Buch darüber hinaus dem nichtslavistischen Publikum einen Überblick über die russische Forschung zu „Poesie und Musik“.

Weitere Aufsatzsammlungen zu den kanonischen Autoren der russischen Literatur stellen die beiden Bücher *Pod sen'ju družnych muz* (1987) und *Ver' te muzyke* (1989) von Jakov Platek dar. Das erste Buch befaßt sich mit Puškin, Lermontov, Gogol', Turgenev, Čechov und Bulgakov. Bemerkenswert an diesem Buch ist, daß der Autor nicht ausschließlich über literarische Texte schreibt. So behandelt er etwa Gogol's *Mertvyje duši* anläßlich einer Oper von Rodion Ščedrin. Der umfangreichste Aufsatz in diesem Band ist aber den Briefen Čajkovskijs gewidmet, die Platek auch in ihrem literarischen Wert gewürdigt wissen will. Seine zweite Aufsatzsammlung behandelt Majakovskij, Pasternak, Mandel'stam, Achmatova und Cvetaeva.

Zusammengenommen vermitteln die verschiedenen Arbeiten des Typs „N.N. und die Musik“ einen Überblick über die Geschichte des Verhältnisses von Literatur zu Musik. Die meisten der bisher genannten Arbeiten eint ihre Zielsetzung, die in einer Ausdifferenzierung der Literaturgeschichte besteht. Die aus dem Kontext von Musikleben, Kompositionsgeschichte und kulturellem Wissen über Musik gewonnenen Erkenntnissen über die Semantik der untersuchten Texte bestätigen somit den literarischen Kanon. Angesichts der nahezu flächendeckenden Bearbeitung der Musik im Werk der kanonischen Autoren war es eine naheliegende Reaktion der Forschung der letzten Jahre, sich verstärkt solchen Autoren zuzuwenden, die nicht in diesen Kanon gehören, wie beispielsweise Elena Guro (Gervert 1998), Leonid Dobyč'in (Belousov 2000) oder Vladislav Chodasevič (Obuchova 2000).

Eine andere Möglichkeit der Perspektivierung von „Literatur und Musik“ findet sich dort, wo die gesammelten Daten neuen Darstellungen der Kulturgeschichte zugeführt werden. Aleksej Krusanov etwa schreibt eine Geschichte der Avantgarde, in der er die Kunstformen jeweils in eigenen Kapiteln abhandelt. Der erste von drei geplanten Bänden mit dem Titel *Russkij avangard: 1907-1932. Istoričeskij obzor v trech tomach*, Bd. 1, *Boevoe desjatiletie* ist 1996 erschienen. Das Kapitel zur Musik darin ist insofern hervorzuheben, als Krusanov einiges wichtige und wenig bekannte Material zitiert, wie beispielsweise Texte der Musiktheoretiker Arsenij Avraamov und Leonid Sabaneev. Die beiden führen einen erbitterten Streit über die sogenannte „Ultrachromatik“, also den Versuch, das kompositorische Material der Musik durch neue Tonstufen zu berei-

chern. Krusanov versteht die Texte nur mit solchen Kommentaren, welche die Publikationsumstände oder den kultur- und sozialgeschichtlichen Kontext erhellen. Er verzichtet in diesem Kapitel weitgehend auf Interpretationen der Texte.

Felix Philipp Ingold hat die faszinierende Idee, die russische Kulturgeschichte in einem synchronen Schnitt durch ein einziges Jahr darzustellen, in seinem Buch *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913* (2000) umgesetzt. Auch für die Musikgeschichte ist das Jahr 1913 ein Jahr von weit reichender Bedeutung. In diesem Jahr findet die skandalträchtige Uraufführung von Igor' Stravinskij's *Sacre du printemps* statt, allerdings nicht in Rußland, sondern in Paris. Wie schon Krusanov ruft Ingold in Erinnerung, daß die großen Komponisten der russischen Musik sich zu dieser Zeit eben nicht in Rußland aufhalten. Prokof'ev und Stravinskij sind vor allem im Ausland aktiv, und Lourié, Roslavec oder Vyšnegradskij haben bis heute nicht deren Popularität erlangt. Und so erweckt auch eine so differenzierte Darstellungen des Musiklebens aus der Heroenzeit der Avantgarde wie die von Ingold den Eindruck, daß die Musik hinter den revolutionären Veränderungen in den anderen Künsten zurückbleibt.

An historisch-faktographischen Arbeiten seien hier noch einige ergänzt, die, auch wenn sie nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Literatur stehen, besonders genaue oder umfassende Hintergrundinformationen bieten. Hierzu gehört Andrew Baruch Wachtels Band zu Igor' Stravinskij's *Petruška* (1998a), der gleichsam ein ideales Programmheft zu potentiellen Aufführungen darstellt. Wachtel hat namhafte Autoren wie Richard Taruskin für diesen Band gewinnen können, der auch der Verfasser eines zweibändigen Standardwerks über Stravinskij ist (Taruskin 1996). Umfassende Hintergrundinformationen geben ferner Detlef Gojowy in seiner Monographie zu Arthur Lourié (1993) und Krzysztof Meyer in der Bearbeitung seiner Monographie zu Dmitrij Šostakovič für das deutschsprachige Publikum (1995).

Einige Musiker, die in Literaten- und Künstlerkreisen verkehrten und insofern am literarischen Leben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblichen Anteil hatten, haben erst in der letzten Zeit mehr Beachtung gefunden, darunter die Pianistin Marija Judina (1999), die nicht nur Gesprächspartnerin von Bachtin ist, sondern auch beispielsweise mit Cvetaeva oder Šostakovič in Kontakt steht, oder der Komponist Ivan Vyšnegradskij, dessen eigenwillige Variante einer Skrjabin-Nachfolge in Rußland aufgrund seiner frühen Emigration lange Zeit überhaupt nicht beachtet werden konnte (Barthelmes 1995). Im Westen hat es allerdings schon seit einiger Zeit auch in der Beschreibung der musikalischen Avantgarde Korrekturen des Geschichtsbilds gegeben. Hier sind vor allem die beiden Bände mit dem Titel *Skrjabin und die Skrjabinisten* (1983, 1984) aus der Reihe *Musik-Konzepte* zu nennen sowie die Dissertation von Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre* (1980), mit zahlreichen Übersetzungen

von Texten russischer Musiktheoretiker aus den 1920er Jahren. Gojowys Buch und die beiden Bände der *Musik-Konzepte*, vor allem die Ausführungen von Juan Allende Blin zur Musik der Futuristenoper *Pobeda nad solncem* gehören inzwischen zu jenen Standardpublikationen, die immer wieder auch in der russischen Forschung zitiert werden.¹⁴

Musikalische Hermeneutik und Begriffsgeschichte der Erzählanalyse

Auf die Frage, wie zwei seiner Klaviersonaten aufzufassen seien, soll Ludwig van Beethoven geantwortet haben: „Lesen Sie nur Shakespeares Sturm“.¹⁵ Eine der Sonaten hat davon den Beinamen „Sturmsonate“ davongetragen, was Spieler und Hörer dazu veranlaßte, sie ‚stürmisch‘ zu finden und Musikgelehrte dazu, nach dem genauen Verlauf von Shakespeares Stück in der Sonate zu suchen. Adolf Bernhard Marx, Schöpfer des Schemas der „Sonatenhauptsatzform“, bemüht sich bereits, den Verlauf von musikalischen Kompositionen mit narrativen Programmen anschaulich zu machen. Und Arnold Schering, der Begründer der „musikalischen Hermeneutik“, unterlegt hundert Jahre später allen größeren Werken Beethovens sogenannte „esoterische Programme“, nämlich ausgewählte Werke der Weltliteratur. Goethes *Die Leiden des jungen Werther* wird ihm zur Lesehilfe einer Violinsonate, die *Ilias* macht seiner Ansicht nach die dritte Sinfonie Beethovens verständlich.

Der von Marx entwickelte Idealtypus der Sonatenhauptsatzform bietet eine Möglichkeit, auf bequeme und leicht verständliche Weise die formalen Abläufe von Musikstücken zu beschreiben. Denn konkrete, einmalige Formprozesse werden mit seiner Hilfe zerlegbar und klassifizierbar, ohne daß ihnen eine bestimmte Intention oder Semantik unterstellt werden müßte. Das Schema besteht aus drei Teilen: der Vorstellung eines Gegensatzes, seiner prozessualen Entfaltung und seiner Aufhebung. Es hat sich als elastisch genug erwiesen, um auf eine große Zahl von Musikstücken zuzutreffen. Als Analysewerkzeug hat es in der Musikwissenschaft Schule gemacht. Die Sonatenhauptsatzform ist seit ihrer Aufstellung nicht nur in fast jeder Musik gesucht und gefunden worden, als ein anderes mögliches Objekt solcher Suche ist die Literatur entdeckt worden. Mit diesem abstrakten Schema werden dann Formen der Wiederholung und der prozessualen Entfaltung eines Gegensatzes auch in der Literatur beschrieben. Dabei

¹⁴ Allende Blin verweist in Kämper 1999 auf die Dissertation des Bochumer Slawisten und Musikwissenschaftlers Klaus Linder über A. Tufanov, die mir leider nicht zugänglich war. Zitiert werden Gojowy und Allende-Blin z.B. in Levaja 1994 und Enukidze 2000, die beide von futuristischer Musik bzw. der Oper *Pobeda nad solncem* handeln. Dazu ferner: Sieg über die Sonne 1983.

¹⁵ Diese Antwort behauptet Anton Schindler, Sekretär und erster bedeutender Biograph Beethovens, auf seine Frage nach dem Schlüssel zum Verständnis für die Sonaten op. 31, 2 und op. 57 erhalten zu haben. Schindler 1927, Bd. 2, 221.

versteckt sich das auf dem Vorbild dialektischer Argumentation beruhende Modell gleichsam hinter der musikalischen Terminologie.

Die Literaturwissenschaft des 19. Jahrhunderts in Deutschland hatte bereits verschiedentlich ‚musikalische Analysen‘ von Literatur vorgelegt, als in Rußland Vjačeslav I. Ivanov, wenn auch nur beiläufig, ebenfalls eine solche Analyse vornimmt. In einem Essay über Byron stellt Ivanov fest, dessen Langgedicht *The Island* habe eine musikalische Form, die er in einem „Versuch einer musikalischen Analyse“ auch genau beschreibt.¹⁶ Analysen erzählender Texte mit Hilfe des musikalischen Schemas der Sonatenhauptsatzform sind in der Folge selten. Es fällt geradezu auf, daß sich die Erzähltheoretiker des russischen Formalismus einer Analogsetzung von Erzählprozeß und musikalischer Form bzw. Sonatenhauptsatzform enthalten – in Zusammenhängen, wo solche Terminologie erwartet werden könnte, etwa in Viktor Šklovskijs „Razvertyvanie sjužeta“ (1921).¹⁷ Seine Ausführungen kommen der russischen Terminologie für die Sonatenhauptsatzform zwar nahe, können aber nicht als eine Übernahme dieser Terminologie bezeichnet werden. Šklovskij gebraucht nicht einmal den bei Hegel fallenden Begriff der Dissonanz, um den Ausgangskonflikt einer Narration zu bezeichnen.¹⁸ Diese Trennung von Erzählanalyse und musikalischer Formanalyse setzt sich in der russischen Erzähltheorie fort. Claude Lévi-Strauss hebt sie scheinbar wieder auf, wenn er in *Das Rohe und das Gekochte* für seine Analysen indianischer Mythen musikalische Gattungsbezeichnungen funktionalisiert. Besonders deutlich wird die Trennung von musikalischer Formanalyse und Erzählanalyse daran, daß sich innerhalb der Musikwissenschaft eine Theorie der Narratologie etabliert hat. Diese importiert wiederum die Techniken der Erzählanalyse in die musikalische Analyse und beruft sich unter anderem auf Lévi-Strauss.¹⁹

Dennoch gibt es auch Analysen russischer Prosa nach dem Schema der Sonatenhauptsatzform. Čechovs Erzählung „Černyj Monach“ hat immer wieder hierzu Anlaß gegeben, vor allem seit Dmitrij Šostakovič von dieser Erzählung gesagt hat, sie entspräche seiner Meinung nach dem Bau des ersten Satzes einer Sonate. Rosamund Bartlett (1998) gibt in ihrem Aufsatz „Sonata Form in Chekhov's ‚The Black Monk‘“ unter anderem eine Übersicht über die bisherigen Aussagen über Musik und ‚Musikalität‘ in Čechovs Werk. Auch sie nimmt eine Analyse der Erzählung vor, in der sie den Formteilen der Sonatenhauptsatzform semantische Felder zuordnet. Diese werden von zwei Oppositionen abgesteckt,

¹⁶ Ivanov, *Po zvezdam*, Anmerkung auf S. 136-138, hier 136.

¹⁷ Weit entwickelt ist dagegen die literarische ‚Leitmotivtechnik‘ (vgl. Hansen-Löve 1978), die allerdings schon in der Musik Wagners eher auf einer Literarisierung der Musik beruht, so daß noch im einzelnen zu klären wäre, inwiefern das Leitmotiv in der Literatur eine Übernahme aus der Musik darstellt.

¹⁸ Hegel 1986, 209, 268.

¹⁹ Vgl. z.B. Newcomb 1987.

der Oppositionen von „Leben und Tod“ sowie von „Wirklichkeit und Illusion“. Die Figuren Kovrins und seines Schwiegervaters Pesockij bewegten sich, so Bartlett, zwischen diesen Polen, ambivalente Momente in den Figuren veränderten dabei ihre Balance. In der Gegenüberstellung von Erzählung und musikalischer Form erblickt sie eine generelle Möglichkeit zu differenzierteren Lektüren von Čechovs Erzählungen. „This all suggests that the thematic and compositional structure of many other Chekhov Stories could be profitably studied in this manner. If Chekhov indeed constructed his works the way musical ones are constructed, as Shostakovich suggested, it is appropriate that he was adhering to a form that reached its fullest development in the late nineteenth century.“

Dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wendet sich Boris Kac in seinem Buch *Muzykal'nye ključy k russkoj poëzii...* (Kac 1997) zu, wenn er Puškins Lyrik entlang der Sonatenhauptsatzform liest. Kac wählt Gedichte mit dreiteiliger Form, in der eine auffällige Ähnlichkeit zwischen dem ersten und dem dritten Teil besteht, wie in „K morju“ oder „K ****“ („Ja pomnju čudnoe mgnoven'e.“). Dies allein genüge jedoch noch nicht, um eine Parallele zur Sonatenhauptsatzform zu ziehen. Nur weiterreichende Homologien ermöglichten es, so Kac, den Gebrauch musikalischer Terminologie zu rechtfertigen.²⁰ Damit wird ihm die ‚musikalische Analyse‘ zu einem Werkzeug detaillierter Formanalyse. Sein Gebrauch der Sonatenhauptsatzform stellt insofern eine Erweiterung des Instrumentariums der Gedichtanalyse bzw. eine Sonderform der Versologie dar. Dasjenige Mittel, mit dem in der Sonatenhauptsatzform die Formteile voneinander abgegrenzt sind, ist ein Gerüst aus Tonarten. Puškins Gedicht „K morju“ liefert Kac ein Beispiel, an dem er sogar für die musikalische Technik des Tonartwechsels eine Entsprechung in der Wortkunst finden kann. Tempus und Aspekt der Verben wechseln dort nicht abrupt, sondern es vermittelt, wie in der harmonischen Modulation, ein ambivalentes Element zwischen den Sphären der Zeiten bzw. der Tonarten. Einen ähnlichen Gedanken nennt 1910 bereits Nikolaj Kul'bin „Harmonie der Abfolge“ (*garmonija posledovatel'nosti*, Markov 1967, 16f.). Abgesehen von Unterschieden in der jeweiligen Auffassung der möglichen Ähnlichkeiten zur Musik läßt Kac eine ganz andere Intention erkennen. Kul'bin gibt eine Hilfestellung für das Verständnis zeitgenössischer Verfahren beliebiger sequentieller Kunstformen. Die Musik liefert ihm lediglich eine Möglichkeit der Veranschaulichung. Kac hingegen funktionalisiert die Sonatenhauptsatzform letztlich als Garanten für die kanonische Stellung der untersuch-

²⁰ Auch zu Puškins Werk gibt es mehrere Analysen dieser Art (ebd.). Nicht allein diese zieht Kac heran, er gibt auch einen Überblick über die Geschichte der musikalischen Literaturanalyse. Als Orientierungspunkt gebraucht er Otto Walzels Aufsätze zur Form der Werke Shakespeares, Goethes und der deutschen Romantiker, die 1928 ins Russische übersetzt wurden. An der deutschen Forschung der Jahrhundertwende bemängelt Kac, sie übersehe formale Eigenschaften der Sonatenhauptsatzform und bewerte die thematischen Beziehungen in den literarischen Werken über. Kac selbst unterzieht seine Übertragungen der musiktheoretischen Termini wiederholten Prüfungen.

ten Texte. Seine Gedichtanalysen bestätigen die Klassizität der Lyrik Puškins. Deren Idealtypus bleibt unbenannt, die ‚musikalische‘ Analyse bietet jedoch ein Mittel, sich Puškins Poetik in diesem Sinne anzunähern.²¹

Nicht zwangsläufig führen autopoetische Kommentare der Autoren zu stereotypen Analysen. Der Aufsatz „Kniga dolžna byt' ispolnena čitatelem kak sonata...“ (Zametki o punktuacii M. Cvetaevoj)“ von Elena Ajzenštejn (2000) stellt nicht, wie die im Titel zitierte Aussage Cvetaevas zunächst vermuten läßt, Analogien zwischen Sonatenform und Dichtung her. Die im Titel angekündigte Untersuchung der Interpunktion bei Cvetaeva löst die Autorin nicht in diesem Sinne ein. Ajzenštejn liest aus dem Zitat primär die Frage nach den Möglichkeiten einer Aufführung von Cvetaevas Dichtung heraus. Die Prämisse der Autorin lautet, daß in der Interpunktion Hinweise auf die Art und Weise, wie die Intonation eines Textes auszuführen sei, kodiert sind.

Literarische Konstruktion und musikalische Komposition

So häufig wie die Sonatenhauptsatzform, das wichtigste Formmodell für Kompositionen des 19. Jahrhunderts, wird allenfalls die Fuge in anderen Künsten diagnostiziert. Als Königsgattung des strengen Satzes nobilitiert sie dort, wie in der Musik selbst, das jeweilige Kunstwerk. Bekannt ist etwa die Analyse der Sirenenkapitels aus *Ulysses* von James Joyce (Cole 1973) als Fuge. Oft ist die Assoziation zur Fuge schon vom Autor angelegt, so von Paul Celan in der „Todesfuge“. „Fuga“ als Gedichttitel findet sich in der russischen Lyrik beispielsweise bei Vjačeslav Ivanov, dessen gleichnamiges Gedicht Kac einer erhellenden Analyse unterzieht. Mit Kac' Ausführungen ist ein weiterer Beitrag zum Verständnis des Polyphoniebegriffs vor den 1920er Jahren geleistet, denn Ivanov definiert selbst in seinem Aufsatz „Dve stichii v sovremennom simvolizme“ Polyphonie hinsichtlich der relativen Individualität der beteiligten Stimmen (Vgl. Kac 1997, 98f.). Der von Kac in diesem Zusammenhang gebrauchte Begriff der Imitation wäre gleichsam als ‚missing link‘ in die Beschreibung von Bachtins Polyphoniebegriff einzufügen. In einer Analyse von Pasternaks Gedicht „Metel“ geht Kac (1997, 107ff.) dann der von der Forschung aufgeworfenen Frage nach, ob dieses in Fugen-Form geschrieben sei. Darüber hinaus analysiert er ein Gedicht von, das den Titel „Fuga“ trägt. Bloks „Vokalfuge“ ist eine Zutat von Robert Abernathy, die prompt auf Kritik bei Nilsson stieß (Abernathy 1963, Nilsson 1968, s.o.). Michail Bezrodnj (1998) dagegen bezeichnet ein paronomastisches Verfahren bei Mandel'stam als Fuge – und erklärt seine Begriffsfindung aus dem Homonym: dem Verfügen von Aufeinandertreffendem.

²¹ Weitere Beispiele von Lyrik-Analysen gemäß der Sonatenhauptsatzform wären zu nennen, beispielsweise Makarova 1999, oder Etkind 1985, zu dessen Ausführungen Kac Stellung nimmt.

Vom Standpunkt der Musiktheorie aus gesehen ist die Fuge eine Gattung des kontrapunktischen Satzes, also solcher Musik, die im Russischen und Deutschen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als „polyphon“ bezeichnet wird. Im Englischen ist „Polyphonie“ gleichbedeutend mit Mehrstimmigkeit. Russische, deutsche, englische und andere Philologien haben inzwischen die Begriffe Polyphonie und Kontrapunkt als eigenständige, literaturwissenschaftliche etabliert. „Polyphonie“ bezeichnet demnach ein Aufeinandertreffen von Heterogenem, dessen Ordnung, so es sie gibt, erst noch aufzuzeigen ist. Eine Aussage über die Qualität des Zusammenwirkens bzw. -klingens muß nicht impliziert sein. Auch Zufallsprodukte könnten so bezeichnet werden. Der Begriff des Kontrapunkts hingegen, einer der ältesten genuin musiktheoretischen Termini, ist auch in der Literaturwissenschaft stärker an die Poiesis gebunden, insofern er eine Regelmäßigkeit des ‚polyphonen‘ Ergebnisses schon voraussetzt. Vielleicht durch diese Konnotation kann Boris Gasparovs Aufsatz „Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuščij princip romana Pasternaka ‚Doktor Živago‘“²² als eine Antwort auf die von Jakobson aufgeworfene Frage nach Pasternaks Verhältnis zur Musik gelesen werden. Jakobsons Zuordnung von Epochen zu Künsten, Gattungen und rhetorischen Figuren entzündet sich an Pasternak. Denn als von der Musik geprägter Avantgardist und Prosa schreibender Dichter paßt dieser nicht ins Schema (Jakobson 1979). Jakobson beschreibt konsequenter Weise die Poetik mit Metaphern, die er einer Kunstform entlehnt, welche er gar nicht erst ins Schema eingepaßt hat: des Films. Für die russistische Forschung zu „Literatur und Musik“ ist dieser Text sehr einflußreich gewesen. *Doktor Živago* ist zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht geschrieben. Wenn Gasparov gerade die Metapher des Kontrapunkts heranzieht, kann er damit Pasternak als musikalischen Prosaschriftsteller würdigen. Musik als Ideengeberin der Konstruktion (und nicht als Sinngerberin der Komposition) wiederzugewinnen ist ein für Pasternaks Werkbiographie wichtiges Moment. Die Metapher des Kontrapunkts hat überdies den Vorzug, eine Präsenz bzw. Existenz einer schweigenden Stimme faßbar zu machen. So tritt Gasparovs Aufsatz denn auch als eine Erwiderung auf die Anwürde der Zusammenhanglosigkeit des Sujets und der Zufälligkeit in der Fabel des *Doktor Živago* auf.

Dennoch geht der literaturwissenschaftliche Gebrauch von „Kontrapunkt“ von einer gegenüber der musikalischen – der Hinzufügung einer Stimme zu einer gegebenen unter Beachtung einer geregelten Abfolge von Konsonanzen und Dissonanzen – modifizierten Bedeutung aus. Einige Autoren, von Robert Abernathy bis Boris Kac, beschreiben als ‚kontrapunktisch‘ eine Koordination von mehreren kontinuierlichen Abläufen, die abwechselnd dominant werden. Worin

²² Der Artikel erschien erstmals in Fleishman 1989, dann in Gasparov 1993 und zuletzt, in einer sehr gelungenen englischen Übertragung in Wachtel 1998. Diese Publikationsgeschichte zeigt ein weiteres Mal die Schwierigkeiten einer Kommunikation innerhalb der Slavistik.

diese Abläufe bestehen, ist ganz unterschiedlich. Natal'ja Percova (2000) hat in Velimir Chlebnikovs unveröffentlichten Materialien eine Skizze zu „Deti vydry“ entdeckt, deren Ende das Wort „Kontrapunkt“ gleichsam als selbstreflektiven Hinweis des Autors auf seine Vorgehensweise enthält. Reduziert man, wie dies auch Percova tut, „Kontrapunkt“ auf das besagte Muster von Kontinuitäten bei wechselnden Dominanzen, ist es leicht möglich, eine solche Konzeption auch in „Deti vydry“ wiederzufinden. Percova kann allerdings noch weitere Hinweise Chlebnikovs in ihre Untersuchung einfügen. Das Wort „Saite“ in den Erläuterungen zu „Deti vydry“, wie sie Chlebnikov in seiner Selbstbeschreibung „Svo-jasi“ gibt, kann in zweifacher Hinsicht für eine Kontinuität stehen: als gestrecktes Objekt im Raum und als Erzeuger von Klang. Es bleibt zu hoffen, daß Percovas Vortragszusammenfassung aus der Materialsammlung der Tagung „Slovo i zvuk v evrazijskom prostranstve“ auch einmal in voller Länge erscheinen wird.

Boris Kac (1993) und Larisa Gerver (1995) untersuchen Kontrapunktik bei Andrej Belyj. Auch sie können sich auf Aussagen von Belyj stützen. Belyj hebt einen im 20. Jahrhundert wichtig werdenden Aspekt des Kontrapunkts hervor: die Kombinatorik. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die zeitgenössische Musiktheorie. Der in Moskau wirkende Musiktheoretiker Sergej Taneev ist Autor einer 1909 veröffentlichten Kontrapunktlehre²³. Einem Tagebucheintrag Taneevs ist zu entnehmen, daß er mit „Bugaev“ die Anwendung der mathematischen Gruppentheorie in der Kunst diskutiert habe.²⁴ Sowohl Gerver als auch Kac finden in der Wiederholung von Textzeilen, beispielsweise im Poem „Per-voe svidanie“ (Kac 1993), ein Äquivalent für Belyjs Aussagen über Kontrapunkt bzw. über die Produktivität der Gruppentheorie in der Literatur. ‚Kontrapunkt‘ sei jedoch per definitionem mehrstimmig und im sequentiellen Medium des Textes nicht zu verwirklichen. Dem begegnen Gerver und Kac, indem sie beispielsweise auf den geringen Zusammenhang der untereinander stehenden Zeilen hinweisen. Durch Permutation wird folglich der Zusammenhang nicht entstellt. Kac beruft sich auf das 1917 erschienene Buch des deutschen Musikwissenschaftlers Ernst Kurth mit dem Titel *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1931 ins Russische übersetzt). Er leitet daraus eine Typologie der imaginären Gleichzeitigkeit von Klang her, die er jeweils in bestimmten poetische Techniken wiederfinden will. Grundlage der Typologie sind wahrnehmungstechnische Eigenschaften bestimmter Kompositionen für Melodieinstrumente, die Kurth beschrieben hat. Demnach kann auch in einer einzigen Melodie der Eindruck von Mehrstimmigkeit entstehen. Beispielsweise dann, wenn der Hörer Gruppen von Tönen mit ähnlicher Frequenz *einer* ‚Stimme‘ zuordnet und dazwischen liegende Töne, deren Frequenz sich deutlich von dieser Gruppe unterscheidet, als

²³ Sergej Taneev: *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma*, Leipzig 1909.

²⁴ Angesichts des Datums nehmen sowohl Gerver (1995, 192) als auch Kac (1997, 88) an, daß es sich um den Vater handelt.

einer *anderen* ‚Stimme‘ zugehörig empfindet. Diese Kompositionstechnik findet sich zum Beispiel in den Kompositionen für Solostreichinstrumente von Johann Sebastian Bach. Aber auch Sänger oder Deklamatoren intendieren einen vergleichbaren Effekt, wenn sie etwa im „Erlkönig“ – mit oder ohne Schubert – Timbre und Artikulation ihrer Stimme verändern, je nachdem, ob gerade Vater, Sohn oder Erlkönig spricht. Kac und Gerver enthalten sich in ihren Ausführungen einer Assoziation zu Michail Bachtins Ideen von Polyphonie oder Hybridität in Literatur.

Umgekehrt wird von mehreren Klängen oder Stimmen, die gleichzeitig auf die Ohren eines Hörers treffen, sei es als strukturierte Komposition oder sei es als zufälliges Nebeneinander von Schallquellen, nur das apperzipiert, was jeweils am auffälligsten ist. Wenn Gerver bei Belyj eine Technik der Wiedergabe von auditiver Wahrnehmung vielschichtiger akustischer Ereignisse entdeckt, dann kann sie am musikalischen Modell zeigen, wie diese Technik abstrakt bzw. ohne Berücksichtigung der Semantik funktioniert. Während Kac beschreibt, wie der Leser das Gelesene in der Vorstellung zu einem mehrschichtigen Klangeignis synthetisieren kann, beschreibt Gerver Belyjs Darstellungstechnik, die einen Vorgang der Wahrnehmung nachahmt. Gleich ist bei beiden die Vorstellung, daß der Leser sich die Simultaneität vergegenwärtigen kann. Obwohl sich beide auf die Erforschung von auditiver Wahrnehmung und auditivem Gedächtnis berufen, unterscheiden sich ihre Schlußfolgerungen voneinander. Gerver nimmt an, daß Belyj (intuitiv) Einsichten in die Wahrnehmungsvorgänge in poetische Techniken umsetzt. Ihre Vorgehensweise hat den Vorzug, daß sie darauf verzichten kann, einen idealen Leser zu konstruieren. Kac dagegen interessiert die Welt im Kopf des Lesers. Deutlicher wird dies in einem Text, in dem der Leser bzw. Hörer Puškin heißt. In dem Aufsatz „Zvuki ital'ianskie“, der den Band eröffnet, zeigt Kac eine plausible Verbindung von einem bestimmten Klangeindruck, den ein Operhörer der Zeit gehabt haben könne, und einer Schreibweise des Russischen.²⁵ Eine mehrfache metaphorische Ersetzbarkeit von sich häufenden Vokalsequenzen in Puškins Lyrik, seiner Bevorzugung der Schreibweise bestimmter Wörter ohne jotierte Vokale, Vokalisieren in Opernarien, der italienischen Oper überhaupt und schließlich der italienischen Sprache ist das Ergebnis von Kac' Ausführungen. Während Kac in vielen seiner anderen Texte Semantiken und Strukturen beobachtet und analysiert, wendet er sich hier der Notation von Sprache zu.

²⁵ Eine Anregung, auf die Kac hierfür zurückgriff, sind die 1994 auch in Rußland erschienenen Analysen der bei Kac titelgebenden Puškin-Zeile von Vladimir Markov. Markov hatte seinen Text allerdings schon in den 60er Jahren in der Zeitschrift *Vozdušnye puti* veröffentlicht (Kac 1997, 18).

Medientheorie

Mit einem geradezu radikal medientheoretischen Auftakt setzt Sergej Birjukov in seinem Buch *Teorija i praktika ruskogo avangarda* ein: „В сущности главный вопрос искусства во все времена – это вопрос артистической технологии.“ (Birjukov 1998, 14). Nicht eine Medientheorie will Birjukov aber schreiben, er ruft vielmehr die russische Lautpoesie aus. Die „musikalisch-poetischen“ Praktiken und theoretischen Überlegungen des ersten Jahrhundertdrittels stehen an der Schwelle zu dem, was dann erst die (Neo-) Avantgarde umsetzt: „Пути развития нового искусство уже проглядывались. Казалось, еще немного и возникнет саунд (сонорная, лаут, фонетическая) поэзия.“ (Birjukov 1998, 76). Hier gebe es zum einen Nachholbedarf, zum anderen sei die russische Dichtungstheorie immer schon eine Apologie des lauten Lesens. Wann immer er Erwähnungen von Musik in seinen Texten findet, dient ihm das dazu, seine These zu stärken. Dabei beeindruckt das Material, das er in seinem Überblick über die poetologische Theorie der Jahre von ca. 1900 bis ca. 1930 bzw. bis heute berücksichtigt. Die besprochenen Texte reichen von Baudoin de Courtenays Phonemdefinition bis zu Červinskijs Arbeit „Ritm i smysl“ aus dem Jahr 1961. Vor allem jene Theoretiker finden bei ihm Gehör, die in den letzten Jahren kaum gelesen bzw. wenig ernst genommen worden sind. Er bespricht Fedor Platovs System von Vokaltonhöhen, Aleksandr Tufanovs „fonische Musik“ der Lautsemantiken, Aleksej Čičerins Lautschriften. Zwar kann Birjukov schon auf Quellensammlungen wie den Band *Zabytyj avangard* (WSA, Sonderband 21) zurückgreifen, er beläßt es dabei aber nicht. Einige der Texte, die er vorstellt, sind selten in vergleichbarem Kontext zu finden. So zum Beispiel die Arbeiten über Versologie und Gedichtvortrag von M. Mališevskij. Birjukov zitiert sogar das Gutachten zu Mališevskijs Dissertation. Selbst Dichter, favorisiert er diejenigen unter den vorgestellten Texte, in denen ein Aufruf zur Umsetzung von Lautdichtung enthalten ist. Charakteristisch ist etwa seine Wertung von Bernštejns Deklamationstheorie:

Зыбкость самого „предмета“ исследования [...] побуждает двигаться в поиске точных обоснований ошупью. И здесь нельзя не отметить смелость Сабанеева, Малишевского, Квятковского, пытавшихся поставить более точные определители, хотя бы на основе другого искусства. (Birjukov 1998, 87).

Gemäß seinem Anliegen würdigt er die Verdienste Bernštejns um eine wissenschaftliche Aufarbeitung des Themas der Deklamation weniger als die z.T. recht verwegenen Vorschläge der Musiko-Literaten. Denn diese geben Anweisungen, wie eine zukünftige Deklamationskunst aussehen könnte.

Auf die Texte der Formalisten geht Birjukov nicht ein. Wenn er sich darauf beruft, daß dieses Textkorpus in den *Mainstream* der russischen Versologie eingegangen ist, dann verschweigt er zugleich, daß diese Autoren die Relation von Musik und Literatur anders konstruieren als seine Gewährsleute. Nicht nur hätte er dann die Thesen zur Bedeutsamkeit der geschriebenen bzw. gedruckten Verszeile bei Tynjanov zu kommentieren, er müßte auch die Verlagerung des ‚Lautes‘ in die Vorstellung oder die Reduktion musikalischer Termini auf jenseits der Musik vorzufindende Vorgänge wie in Eichenbaums Melodika-Theorie anerkennen. Birjukov behandelt schließlich auch Vertreter der Neoavantgarde bzw. 1960er und 70er Jahre: Gennadij Aigi, Vladimir Kazakov, Dmitrij Avaliani und Elizaveta Mnacakanova. Gerade mit Mnacakanova, die selbst zur Musik bei Chlebnikov publiziert hat (1983), stellt er eine Anknüpfung an die Avantgarde her. Dieser Aufsatz über „graphische Lautpoesie“ („zrimoe zvečanie“) der Dichterin läßt wiederum in seinem Text Übergänge zur Medientheorie erkennen.

Larisa Gerver (1997) stellt in ihrem Aufsatz „Opyty muzykal’noj zapisi literaturnogo teksta v tvorčestve poëtov-avangardistov“ die „musikalischen Errungenschaften“ von Dichtern wie Božidar (Bogdan Gordeev), Il’ja Zdanevič, Aleksej Čičerin und Aleksandr Kvjatkovskij vor. Manche der theoretischen Texte sind als Erläuterungen zu den jeweiligen Dichtungen vorgesehen, in anderen sind die Dichtungen Beispiele für die behandelten Fragen der Notation und der Aufführung von Texten. Gerver vergleicht daher die musikalische Notation der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit ihrem Textkorpus. Für Aufführungen dieser Musik sind in der Regel ausführliche Kommentare notwendig. Ein ähnliches Verhältnis von Text und Kommentar sei auch bei den Dichtungen beispielsweise eines Zdanevič zu finden, was darauf schließen lasse, daß er die Möglichkeiten einer Umsetzung von Schrift in Schall oder umgekehrt reflektiere. Hauptgegenstand des Interesses bleiben für Gerver die Musikdiskurse der Avantgarde, obwohl sie indirekt zu einer Neuschreibung von Literatur- und Musikgeschichte der Avantgarde beiträgt.

Nochmals wendet sich Gerver dem Medium der musikalischen Notation zu, wenn sie sich mit der Partitur befaßt. Die musikalische Lesehilfe *par excellence* ist die Partitur – „форма записи нотного текста, с максимальной наглядностью фиксирующая единство вертикали и горизонтали звучания“. (Gerver 1991, 80) Die Funktion, die Gerver diesem Notationsmedium in ihrem Aufsatz „„Partitury‘ v tekstach Velimira Chlebnikova““ zuweist, ist sowohl die einer Hilfe im Schreibprozeß als auch die eines Leseinstrumentes bzw. eines Hilfsmittels der Aufführung. Gerver hat Einsicht in nicht publizierte Skizzen von Chlebnikov genommen, die Eigenschaften einer musikalischen Partitur aufweisen, so etwa die Zuweisung von Text an Stimmen oder Stimmgruppen und die Anordnung simultaner Prozesse an der Vertikalen eines Blattes. Gerver zeigt auf, daß die Anordnung der Stimmen in einer Partitur – nach den spielbaren Tonhöhen

einerseits und Instrumentengruppen, also Streichinstrumenten, Blasinstrumenten²⁶ und Schlaginstrumenten, andererseits – eine für Chlebnikov ergiebige Metapher werden kann. Sie sieht also nicht (nur) den vorliegenden gedruckten Text als „Partitur“ an, und „Partitur“ ist für sie nicht einfach Synonym für „auf(/s)zuführende Niederschrift“. Mit Hilfe der Skizzen können insofern auch die publizierten Texte als ‚Partitur‘ gelesen werden, als sie sich auf die Skizzen, die sie ausführen, beziehen. Das Verhältnis zwischen Skizze und publiziertem Text entspräche dann im übertragenen Sinne demjenigen zwischen Partitur und Aufführung. Mehrstimmigkeit und Simultaneität können dadurch auf neue Weise in notiertem Text imaginiert und gelesen werden.

Die meisten der bisher vorgestellten Autoren und Texte behandeln die Frage nach einem Verhältnis von Literatur und Musik an konkreten Beispielen. Eine Ausnahme bildet Moisej Kagans Buch *Muzyka v mire iskusstv* (1996). Kagan geht es, wie der Titel schon sagt, nicht allein um das Verhältnis von Literatur und Musik, sondern um die Musik im System der Künste allgemein. Wie schon in seinen früheren Schriften arbeitet er auf Grundlage von Kommunikationstheorie, Systemtheorie und Semiotik. Für die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Musik sind seine Ausführungen jedoch deshalb besonders aufschlußreich, weil er versucht, einen zeitgenössischen Musikbegriff in der Literatur wiederzufinden. Hierzu stützt er sich auf die in den 1950ern und 1960ern vorherrschende Technik des Serialismus. „Musik“ erscheint dann in den entsprechenden literarischen Werken als eine Sonderform der Kombinatorik, die einen Anspruch auf die totale Organisation von Kompositionen bzw. des vorliegenden literarischen Werks stellt. Die literarischen Werke, die sich mit dieser Erscheinung der Kompositionsgeschichte in Verbindung bringen lassen, sind allerdings auch diejenigen, welche in der westlichen Forschung besonders häufig Gegenstand von Untersuchungen geworden sind: Hermann Hesses *Glasperlenspiel* und Thomas Manns *Doktor Faustus*.

Die teils konservativeren, teils weniger strengen Vorstellungen der meisten anderen Autoren ermöglichen es ihnen, wie oben gezeigt werden sollte, in ganz unterschiedlichen Texten Bezugnahmen zu Musik zu entdecken oder zu konstruieren. Freilich ist „Musik“ dabei als Begriff oft kaum noch klar zu definieren. Besonders produktiv ist offenbar jene Vorgabe geworden, die sich die Teilnehmer einer Tagungsserie zu „Literatur und Musik“ zuletzt gestellt haben, als sie ihrer Tagung den Namen „Muzyka i nezvučaščee“ gaben. Die Beiträge im gleichnamigen Tagungsband (Civ’jan 2000)²⁷ vereint die Idee, daß „Musik“ für die (potentielle) akustische Umsetzung von Literatur oder anderen Medien steht.

²⁶ Zu deren mythopoetischem Kode vgl. Hansen-Löve 1985.

²⁷ Ausgewählte Beiträge sind auch in Sondernummern von *Russian Literature, Special Issue Sound and Music in Russian Literature and Culture*, 46/1 (1999) und *elementa* 4/3 (2000) erschienen.

Ober aber „Musik“ meint eine Ersatzleistung für eine solche Umsetzung in der Imagination. Auf diese Weise können ganze Themenkomplexe in einen Zusammenhang mit der Forschung zu „Literatur und Musik“ gestellt werden, die diesen Forschungsgegenstand auch weiterhin lohnend sein lassen. So finden sich Beiträge zu den Kognitionswissenschaften (Ivanov 2000) und neuen Medien (Romanovskaja 2000), ein Beitrag zu Fotografie und der Abwesenheit von Klang (Daugovič 2000) oder eine soziologische Untersuchung zum Pionierlied und seiner Sprache (Dušečkina 2000). T. Elizarenkova zeigt in ihrer Analyse von Motiven des Schalls und des Klanges in Texten des Rigveda (Elizarenkova 2000) eine ähnliche Erweiterung des Musikbegriffs auf die literarische Thematisierung von Schall überhaupt wie Nina Kauchtschischwili, die hier über Gogol' schreibt (Kauchčišvili 2000). T. Civ'jan hat in diesem Zusammenhang den Begriff *zvukovoj pejzaž* (*soundscape*) aus Raymond Murray Shafers Buch *The tuning of the world* (1977) übernommen. Diese Übernahme könnte in der Forschung zu „Literatur und Musik“ Schule machen, wenn sie nicht gar auf eine alternative Forschungsrichtung „Literatur und Akustik“ hindeutet. E. Levkieskaja untersucht die Lautebene in der slavischen Mythologie (Levkieskaja 2000) und stellt damit eine Brücke zwischen einer Tradition der russischen Philologie und der Forschung zu „Literatur und Musik“ her. Fragen zur Medialität des Textes behandelt A. Belousov, wenn er das Thema der Deklamation im Werk von Leonid Dobyč'in gegen dessen eigene Praxis der Notierung von Wortbetonungen hält (Belousov 2000). Auch E. Nevzgljadovas Auseinandersetzung mit der Medialität von Poesie ist mit einem Aufsatz zur Theorie der Versintonation vertreten (Nevzgljadova 2000). Schließlich enthält der Band solche Texte, die sich zum Ziel setzen, aus der Literatur und mit Hilfe der Methoden von Literaturwissenschaft mehr über Musik und Musikdiskurse zu erfahren (Kon 2000, Sofronov 2000, Langleben 2000). Damit ist die russische Forschung zu „Literatur und Musik“ zu einem Ort geworden, der verstreute medientheoretische Ansätze zusammenführt und zugleich neue Perspektiven für deren Anwendung eröffnet.

L i t e r a t u r

- Abernathy, R. 1963. „A Vowel Fugue in Blok“, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* VII, 88-107.
- Abernathy, R. 1984. „The Lonely Vision of Alexander Blok (Blok's Vowel Fugue Revisited)“, W.N. Vickery (Hg.), *Aleksandr Blok. Centennial Conference*, Columbus, Ohio, 25-42.
- Ajzenštejn, E. 2000. *Postroen na sozvuč' jach mir... Zvukovaja stichija M. Cvetajev*, St. Peterburg.
- Allende-Blin, J. 1983. „Die Skrjabinisten oder wie eine Komponistengeneration links liegen blieb“, H.-K. Metzger/R. Riehn (Hg.), *Skrjabin und die Skrjabinisten I*, München (= Musik-Konzepte, 32/33), 81-102.

- Allende-Blin, J. 1984. „Sieg über die Sonne'. Kritische Anmerkungen zur Musik Matjušins“, H.-K. Metzger/R. Riehn (Hg.), *Skrjabin und die Skrjabinisten II*, München (= Musik-Konzepte, 37/38), 168-182.
- Bachtin, M.M. 1929. *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad.
- Bachtin, M.M. 1963. *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskau.
- Barthelmes, B. 1995. *Raum und Klang. Das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Wyschnegradskys*, Hofheim.
- Bartlett, R. 1998. „Sonata Form in Chekhov's ‚The Black Monk‘“, *Wachtel* 1998, 58-72.
- Belousov, A.F. 2000. „Ozvučenie teksta v proze L. Dobyčina“, *Civ'jan* 2000, 222-225.
- Bernštejn, S. 1972. „Golos Bloka“, *Blokovskij Sbornik II*, 454-525.
- Bernštejn, S. 1980. „Moi vstreči s Aleksandrom Blokom“, V. Orlov (Hg.), *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov v dvuch tomach II*, Moskau, 352-360.
- Bezrodnij, M. 1998. „Osip Mandel'stam: Opfer von politischer Verfolgung oder von poetischer Eingebung?“, K. Städtke (Hg.), *Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre*, Berlin.
- Birjukov, S.E. 1998. *Teorija i praktika russkogo poëtičeskogo avangarda*, Tambov.
- Blok-Belyi 1969. *Aleksandr Blok - Andrej Belyj: Perepiska* [Nachdruck der Ausgabe M. 1940], München (=Slavische Propyläen 65).
- Burry, A. 1998. „Russian Expressionism at the Opera: Prokofiev's The Gambler“, *Wachtel* 1998, 90-110.
- Choprova, T./ M. Dunaevskij (Hg.) 1980. *Blok i muzyka. Chronika. Notografija. Bibliografija*, Leningrad.
- Civ'jan, T.V. 1975. „Achmatova i muzyka“, *Russian Literature* 10/11.
- Civ'jan, T.V. 1999. „Slovesnoe izobraženie ‚zvukovogo pejzaža‘“, *Russian Literature* 44/1, 1-17.
- Civ'jan, T.V. 2000. „Zvukovoj pejžaž i ego slovesnoe izobraženie“, *Civ'jan* 2000, 74-90.
- Civ'jan, T.V./ Vjač. Vs. Ivanov/ E. V. Permjakov (Hg.) 2000: *Muzyka i nezvučaščee*, Moskau.
- Cole, D.W. 1973. „Fugal Structure in the Sirens Episode of ‚Ulisses‘“, *Modern Language Studies* 19, 221-226.
- Daugovič, S.N. 2000. „Fotografija i nezvučaščee“, *Civ'jan* 2000, 24-41.
- Dušeckina, E.V. 2000. „Esli pesenka vsjudu poetsja...“, *Civ'jan* 2000, 226-239.
- Ėjchenbaum, B. 1969. „Melodika russkogo liričeskogo sticha“, *O Poëzii*, Leningrad, 327-511.
- Elik, M. (Hg.) 1972. *Blok i muzyka*, Moskau - Leningrad.
- Elizarenkova, T.Ja. 2000. „O statuse zvuka v Rigvede“, *Civ'jan* 2000, 50-64.
- Enukidze, N.I. 2000. „Futurističeskaja opera ‚Pobeda nad solncem‘: o literaturnosti muzyki i muzykal'nogo slova“, *Civ'jan* 2000, 274-288.
- Ėtkind, E. 1985. *Materija sticha*, Paris 1985.
- Fischer, Ch. 1998. *Musik und Dichtung. Das musikalische Element in der Lyrik Pasternaks*, München (= Slavistische Beiträge, 359).

- Frick, R. 1998: „A Dissenting Note on Bakhtin: Some Observations on Bakhtin's use of the Term ‚Polyphony‘“, *Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle*, 57-80.
- Friedrich, P. 1998. *Music in Russian Poetry*, Frankfurt/M. u.a.
- Gasparov, B.M. 1989. „Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuščij princip romana Pasternaka ‚Doktor Živago‘“, L. Fleishman (Hg.), *Boris Pasternak and his Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak*, Cambridge, Mass., 256-281.
- Gasparov, B.M. 1993. *Literaturnye Lejtmotivy. Očerki russkoj literatury XX veka*, Moskau.
- Gasparov, B.M. 1998. „Temporal Counterpoint as a principle of Formation in ‚Doctor Zhivago‘“, *Wachtel* 1998, 165-184.
- Gerver, L.L. 1991. „‚Partitury‘ v tekstach Velimira Chlebnikova“, *Chlebnikovskie čtenija*, St. Petersburg, 80-90.
- Gerver, L.L. 1993. „‚A nebo sinee, mocart!‘ ‚Mocart i Chlebnikov‘“, *Mocart – XX vek. Mežvuzovskij sbornik statej*, Rostov, 114-125.
- Gerver, L.L. 1995. „Kontrapunktičeskaja tehnika Andreja Belogo“, *Literaturnoe Obozrenie* 4/5, 192-196.
- Gerver, L.L. 1996. „Muzykal'naja kul'tura Chlebnikova“, *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, Moskau, 213-234.
- Gerver, L.L. 1997. „Opyty ‚muzykal'noj‘ zapisi literaturnogo teksta v tvorčestve poetov-avangardistov“, *Iskusstvo XX veka: Uchodjaščaja epocha?* 2, Nižnij Novgorod, 6-21.
- Gerver, L.L. 1999. „O muzykal'nych orientirach Eleny Guro“, *Studia slavica finlandensia* 16/2, Helsinki, 84-93.
- Gerver, L.L. 2000. „Simfoničeskaja uvertjura“, snovidenie ili mif? – zametki na poljach ‚Egipetskoj marki‘ Mandel'stama“, *Civ'jan* 2000, 167-185.
- Gerver, L.L. 2000a: „Prosto muzyka‘ i ‚muzyka sfer‘ v stichotvorenii Chlebnikova ‚I vot uščelie Zorgama‘“, Vja.Vs. Ivanov u.a. (Hg.), *Evrazijskoe prostranstvo: zvuk i slovo. Meždunarodnaja konferencija 3-6 sentjabrja 2000. Tezisy i materialy*, Moskau, 143-144.
- Glebov, I. 1921 [B. Asaf'ev]. „Videnie mira v duče muzyki (Počezija A. Bloka)“, *Elik* 1972, 9-57.
- Gojowy, D. 1980. *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber.
- Gojowy, D. 1993. *Arthur Lourié und der russische Futurismus*, Laaber.
- Greber, E. 1989. *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts: zur frühen Prosa Boris Pasternaks*, München.
- Grečko, V. 1997. „Zaum' i glossolalija“, *WSA* 40, 39-50.
- Gretchko, V. 1999. *Die Zaum'-Sprache der russischen Futuristen*, Bochum.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- Hansen-Löve, A.A. 1985. „Metamorphosen der ‚truba‘ in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs“, J. Holthusen/ J.R. Döring-Smirnov u.a. (Hg.), *Velimir Chlebnikov*, München, 71-105.
- Hansen-Löve, A.A. 1998. *Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive*, II, 1, *Mythopoetischer Symbolismus: Kosmische Symbolik*, Wien.

- Hegel, G.W.F. 1986. *Vorlesungen über die Ästhetik* I-III, E. Moldenhauer/ K.M. Michel (Hg.), *G.W.F. Hegel: Werke* 13-15, Frankfurt/M.
- Hielscher, K. 1983. „Gedächtnisarbeit. Arthur Louriés Musik zu Anna Achmatovas ‚Poem ohne Held‘“, H.-K. Metzger/R. Riehn (Hg.), *Skrjabin und die Skrjabinisten* I, München (= Musik-Konzepte, 32/33), 145-157.
- Ingold, F.Ph. 2000. *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913*, München.
- Ivanov, Vja.I. 1909. „Bajron i ideja anarchii“, *Po zvezdam. Stat' i i aforizmy*, St. Petersburg, 123-142.
- Ivanov, Vja.Vs. 2000. „Zametki po istoričeskoj semiotike muzyki“, *Civ'jan* 2000, 6-13.
- Jakobson, R. 1979. „Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak“, E. Holenstein/ T. Schelbert (Hg.), *Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt/M., 192-211.
- Judina, M.V. 1978. *Stat' i. Vospominanija. Materialy*. Moskau.
- Judina, M.V. 1997. *Nevel'skij sbornik. Stat' i i vospominanija*, Bd. 2, *K stoletiju M. V. Judinoj. Po materialam Tref' ich Nevel'skich Bachtinskich _tenij (1-4 ijulja 1996 g.)*, St. Petersburg.
- Judina, M.V. 1999. *Marija Judina. Luči Božestvennoj Ljubvi. Literaturnoe nasledie*, Moskau - St. Petersburg.
- Kac, B./ R. Timenčik 1989: *Anna Achmatova i Muzyka. Issledovatel'skie očerki*, Leningrad.
- Kac, B.A. (Hg.) 1991. *Muzyka v tvorčestve, sud' be i v dome Borisa Pasternaka. Sbornik literaturnych, myzkal'nych i izobrazitel'nych materialov*. Leningrad.
- Kac, B.A. (Hg.) 1991a. *Osip Mandel' štam: „Polon muzyki, muzy i muki...“ - stichi i proza*. Leningrad.
- Katz, B.A. 1993 [B. A. Kac]. „The contrapuntal Devices in Bely's ‚Pervoe svi-danie‘“, *The Slavonic and East European Review* 71/1, 89-95.
- Kagan, M. 1996. *Muzyka v mire iskusstv*, St. Petersburg.
- Kämper, D. (Hg.) 1999. *Der musikalische Futurismus*. Laaber.
- Kauchčišvili, N. 2000. „Zvučnost' chudožestvennogo teksta“, *Civ'jan* 2000, 159-166.
- Kazanskaja, L.V. 1999. „Artur Lur'e i ego pervaja myzkal'no-kritičeskaja stat'ja“, *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1995 god*, St. Petersburg, 52-69.
- Kluge, R.-D. 1967. *Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks*, München.
- Kon, Ju.G. 2000. „‚Svjaščennoe pesnopenie‘ (‚Canticum sacrum‘) Stravinskogo i ritorika formy“, *Civ'jan* 2000, 289-306.
- Kon, Ju.G. 2000a. „Stravinskij i Chlebnikov: Nekotorye principy podchoda k probleme ritma“, *Vja.Vs. Ivanov/ Z.S. Papernyj/ A.E. Parnis (Hg.), Mir Velimira Chlebnikova. Stat' i issledovanija 1911-1998*, Moskau.
- Krusanov, A. 1996. *Russkij avangard: 1907-1932. Istoričeskij obzor v trech tomach*, Bd. 1, *Boevoe desjatiletie*, St. Petersburg.
- Kul'bin, N. 1967. „Svobodnoe iskusstvo kak osnova žizni“, V. Markov (Hg.), *Manifesty i programmyrusskich futuristov*, München (= Slavische Propyläen 27), 15-22.
- Langleben, M. 2000. „Melodija v Plenu u jazyka“, *Civ'jan* 2000, 91-116.

- Levaja, T. 1994. „Kubofuturizm - muzykal'nye paralleli (k probleme stilevych napravlenij)“, *Russian Literature* 35/1, 45-56.
- Lévi-Strauss, C. 1976. *Mythologica I, Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt/M.
- Levkievskaja, E.E. 2000. „Zvuk i zvučanie v slavjanskoj mifologii“, *Civ'jan* 2000, 65-73.
- Lisnjanskaja, I. 1991. *Muzyka „Poëmy bez geroja“ Anny Achmatovoj*, Moskau.
- Magomedova, D.M. 1975. „Blok i Vagner“, *Tezisy I vsesojuznoj (III) konferencii „Tvorcestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka“*, Tartu, 103-107.
- Makarova, C.A. 1999. „Princip sonatnoj formy v liričeskom cikle (A. Fet. „Melodii“)“, *Filologičeskie nauki* 1999/2, 16-26.
- Markov, Vl.F. 1967. *Manifesty i programmy russkich futuristov*, München (= Slavische Propyläen 27).
- Meyer, K. 1995. *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach.
- Mnacakanova, E. 1983. „Chlebnikov: predel i bespredel'naja muzyka slova“, *Sintaksis* 11, 101-156.
- Morgan, J. 1998. „The Nose: Shostakovich's Adaption of Gogol“, *Wachtel* 1998, 111-137.
- Nest'eva, I. 1991. „Iz istorii russkogo muzykal'nogo avangarda“, I, *Sovetskaja muzyka* 1991/1, 75-87.
- Nevzgljadova, E. V. 2000. „Intonacionnaja teorija sticha“, *Civ'jan* 2000, 117-134.
- Newcomb, A. 1987. „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies“, *19th Century Music* 11/2, 164-174.
- Nilsson, N.A. 1968. „Blok's ‚Vowel Fugue‘: A Suggestion for a Different Interpretation“, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 10, 150-158.
- Obuchova, O.Ja. 2000. „Zvučaščij mir i neslyšimaja muzyka u Chodaseviča“, *Civ'jan* 2000, 186-202.
- Papernyj, V. 1975. „Blok i ‚Proizchozdenie tragedii‘ Nicše“, *Tezisy I vsesojuznoj (III) konferencii „Tvorcestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka“*, Tartu, 107-126.
- Parnis, A.E./ R. D. Timenčik 1985. „Programmy ‚Brodjačeĭ Sobaki““, *Pamjatniki kul'tury. Nove otkrytija. Pismennost', Iskusstvo, Archeologija*, Leningrad, 160-257.
- Percova, N.N. 2000. „Kontrapunkt kak ključ k stroeniju ‚Detej vydry' V. Chlebnikova“, Vja.Vs. Ivanov u.a. (Hg.), *Evrazijskoe prostranstvo: zvuk i slovo. Meždunarodnaja konferencija 3-6 sentjabrja 2000. Tezisy i materialy*, Moskau, 142-143.
- Petrušanskaja, E.M. 2000. „Uderžat' notu ot tišiny' (Iz muzykal'nogo slovarja Iosifa Brodskogo)“, *Civ'jan* 2000, 240-256.
- Platek, Ja.M. 1987. *Pod sen'ju družnyh muz*, Moskau.
- Platek, Ja.M. 1989. *Ver'te muzyke*, Moskau.
- Romanovska, T.B. 2000. „Muzyka, neslyšimaja muzyka, neslyšimoe v muzyke i nauka“, *Civ'jan* 2000, 14-23.
- Sabaneev, L. 1923. *Muzyka reči*, M.
- Schahadat, Sch. 1995. *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*, Frankfurt/M. u.a. (= Slavische Literaturen, 8).

- Scher, St. P. (Hg.) 1984. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin.
- Schindler, A. 1927. *Ludwig van Beethoven*, Bd.2. herausgegeben von Fritz Volbach, fünfte Auflage, Münster.
- Schmid, W. 1973. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München (= Poetica, Beihefte, 10).
- Shafer, R.M. 1977. *The tuning of the world*, New York.
- Sieg über die Sonne 1983. *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Katalog der Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, und der Berliner Festwochen vom 1. September bis 9. Oktober 1983, Berlin.
- Šklovskij, V. 1921. *Razvertyvanie sjužeta*, Petrograd.
- Sofronov, F. M. 2000. „O koncepte nezvučaščego v novoevropskoj muzyke“, *Civ'jan* 2000, 42-45.
- Sperrle, Ch. 2000. „Narrative Structure in Nikolai Leskov's Cathedral Folk: The Polyphonic Chronicle“, *Slavic and East European Journal* 44/1, 29-47.
- Stankiewicz, E. 1984. „The Polyphonic Structure of Blok's ‚Dvenadcat'“, W.N. Vickery (Hg.), *Aleksandr Blok. Centennial Conference*, Columbus, Ohio, 345-356.
- Steinberg, A. 1982. *Word and Music in the Novels of Andrey Bely*, Cambridge.
- Taruskin, R. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*, Bd. 1/2, Berkeley u.a.
- Wachtel, A.B. (Hg.) 1998. *Intersections and Transpositions. Russian Music, Literature, and Society*, Evanston, IL. (=Studies in Russian Literature and Theory).
- Wachtel, A.B. (Hg.) 1998a. *Petrushka. Sources and Contexts*, Evanston, IL.
- Weir, J. 1998. „The Golden Cockerel between Realism and Modernism“, Wachtel 1998, 73-89.

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBÄNDE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND
TILMANN REUTHER**

14. **I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY**, *Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian*, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., öS 630,-, DM 90,- (vergriffen)
16. **I.A. MEL'ČUK**, *Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyraženij*, 1985, 509 S., öS 350,-, DM 50,-
19. **G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL**, *Totenklage und Erzählkultur in Stinatz*, 1986, XLVII+315 S., öS 200,-, DM 28,50
20. **Mythos in der slawischen Moderne**. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., öS 300,-, DM 42,- (vergriffen)
21. **Zabytyj avangard**. Rossija – pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očeretjanskij, 1988, 335 S., öS 300, DM 42,- (vergriffen)
22. **J. FARYNO**, *Poëtika Pasternaka („Putevye zapiski“, „Očrannaja gramota“)*, 1989, 316 S., DM 58,-
23. **Marina Cvetaeva**. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910–1941 gg. i 1942–1962 gg. Sost. L.A. Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35,- (vergriffen)
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**. Edited by John E. Malmstad, 1989, 212 S., DM 35,-
25. **G. NEWEKLOWSKY**, *Der kroatische Dialekt von Stinatz*. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42,-
- 26.1. **Ju.K. ŠČEGLOV**, *Romany I. Il'fa i E. Petrova*. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, 1990, 377 S., DM 48,-
- 26.2. **Ju.K. ŠČEGLOV**, *Romany I. Il'fa i E. Petrova*. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., DM 48,-
27. **B.M. GASPAROV**, *Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*, 1992, 396 S., DM 65,-
28. **I.P. SMIRNOV**, *O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikke i logike istorii*, 1991, 296 S., DM 42,-
29. **V.N. TOPOROV, A.S. Puškin i Goldsmith**, 1992, 222 S., DM 58,-
30. **S. EL'NICKAJA**, *Poëtičeskij mir Cvetaevoj*, 1991, 396 S., DM 65,-
31. **Psychopoetik**. Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., DM 75,-
32. **Marina Cvetaeva**. Stat'i i teksty. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60,-
33. **Festschrift für V.Ju. Rozencvejg zum 80. Geburtstag**, 1992, 294 S., DM 65,-
34. **W. KOSCHMAL**, *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts*, 1992, 218 S., DM 58,-
35. **Andrej Nikolev**, *Sobranie proizvedenij*, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Morev und V. Somsikov, 1993, 364 S., DM 60,-

36. **Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII–XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII–XIX siècles**, Einleitende Artikel von Ju.M. Lotman, V.Ju. Rozencvejg, herausgegeben von V.Ju. Rozencvejg, Wien-Moskau 1994, 454 S., DM 70,-
37. **Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich**, (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Herausgegeben von Uwe Junghanns, 1995, 295 S., DM 60,-
- 38/1. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau 1997, 406 S., DM 98,-
- 38/2. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii, Čast' 2: Morfologičeskie značenija, Wien-Moskau, 1998, 544 S., DM 98,-
39. **I.A. MEL'ČUK**, Russkij jazyk v modeli „Smysl<->Tekst“. Sbornik statej, Wien-Moskau 1995, 684 S., DM 75,-
40. **N.N. PERCOVA**, Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova, Eingeleitet von H. Baran, Wien-Moskau 1995, 560 S., DM 80,-
41. **Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen**, Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Fribourg, Herausgegeben von Rolf Fieguth, Wien 1996, 411 S., DM 70,-
42. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom pervyj, Gedichte No. 1–153, 1963–1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1996, 230 S., DM 50,-
43. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom vtoroj, Gedichte No. 154–401, 1975–1976, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1997, 334 S., DM 50,-
44. **„Mein Rußland“**, Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.–6. März 1996 in München, München 1997, 526 S., DM 80,-
45. **V.V. DUBIČINSKIJ**, Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikologija, Wien-Charkov, 1998, 160 S., DM 40,-
46. **G.M. ZEL'DOVIČ**, Russkie vremennye kvantifikatory, Wien 1998, 190 S., DM 45,-
47. **I. KABAKOV**, 60-e–70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve, Wien 1999, 267 S., DM 55,-
48. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom tretij, Gedichte No. 402–659, 1977, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1999, 341 S., DM 50,-
49. **S.A. GRIGOR'EVA, N.V. GRIGOR'EV, G.E. KREYDLIN**, Slovar' jazyka russkich žestov. Moskva-Vena: Jazyki russkoj kul'tury; Wiener Slawistischer Almanach, 2001, 256 S., DM 70,-
50. **I. SANDOMIRSKAJA**, Kniga o Rodinc. Opyt analiza diskursivnych praktik. Wien 2001, 281 S., DM 55,-
51. **Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß**, Hg. M. Goller, G. Witte, Wien-München, 2001, 510 S., DM 85,-
52. **Bosnien-Herzegovina. Interkultureller Synkretismus**, Hg. Nirman Moranjak-Bamburać, Wien-München 2001, 310 S., DM 70,-
53. **Jazyk russkogo zarubež'ja**, Hg. E.A. Zemskaia / M.Ja. Glovinskaja, Moskva-Wien. 2001.
54. **Kultur. Sprache. Ökonomie**. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien, 3.–5. Dezember 1999, Hg. W. Weitlaner, Wien 2001, 512 S., DM 85,-

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,
D-80328 München**