Slavistische Beiträge · Band 356

(eBook - Digi20-Retro)

Christine Bohnet

Der metafiktionale Roman

Untersuchungen zur Prosa Konstantin Vaginovs

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

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

http://verlag.kubon-sagner.de

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

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von
Alois Schmaus

Herausgegeben von
Peter Rehder

BAND 356

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1998

Christine Bohnet

Der metafiktionale Roman
Untersuchungen zur Prosa Konstantin Vaginovs

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1998

ISBN 3-87690-693-8

Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

VORBEMERKUNG

An diesem Buch, das als Dissertation der Universität Konstanz entstand, haben die im Konstanzer slavistischen Forschungskolloquium versammelten, kritisch-anregend-aufmunternden Stimmen von Renate Lachmann, Igor' Smirnov, Erika Greber, Schamma Schahadat, Susi Frank und Caroline Schramm entscheidenden Anteil - all ihnen gilt mein herzlicher Dank.

Ohne die freundschaftlich-liebevolle Unterstützung von Edelgard Bohnet, Sanna Dietrich, Götz Gunzenhäuser, Andreas Haane, Irene Laier, Ari Rieck, der unermüdlich und immer aufmerksam lesenden Schamma Schahadat, Angelika Wallauer-Friedrich und Anne Wießmeyer hätte es die Drucklegung nicht erlebt. Danke!

Der Deutsche Akademische Austauschdienst und das Land Baden-Württemberg haben mich mit Stipendien, Renate Lachmann mit einer Stelle als wissenschaftliche Mitarbeiterin unterstützt, wofür ich mich ebenfalls bedanken möchte.

Die mündliche Prüfung legte ich am 14.2.1997 ab. Referenten waren Renate Lachmann und Igor' Smirnov.

Dezember 1997
Ch. Bohnet

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG

1. Thema und Methode

1.1. Vaginovs Meta-Prosa

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht die Prosa des Leningrader Spätavantgardisten Konstantin Vaginov (1899-1934).[1] Vaginov gab sein Debüt 1921 im literarischen Kreis um N. Gumilev, welcher Vaginovs Talent hoch einschätzte.[2] Im Verlauf der 20er Jahre brachte Vaginov seine originären, keiner Tradition eindeutig zuzuordnenden Werke in viele literarische Gruppierungen aktiv ein. Zwei Stationen, die für das Verständnis der Vaginovschen Prosa wesentlich sind, sollen hier genannt werden: zum einen die Teilnahme am sogen. "Bachtin-Kreis", der sich Mitte der 20er Jahre um den postformalistischen Gelehrten Michail Bachtin formierte, zum andern gehörte Vaginov ab 1927 der literarischen Gruppierung *Obèriu* (*Ob''edinenie real'nogo iskusstva*) an, die von D. Charms, A. Vvedenskij und N. Zabolockij ins Leben gerufen worden war. Diese spätavantgardistische Gruppe stieß zwar bei Eingeweihten auf großes Interesse, stellte aber für den sich in den späten 20er Jahren allmählich formierenden Kanon des Sozialistischen Realismus durch ihre völlig amimetischen, ludistischen, absurden Schreibweisen eine Gefährdung dar, womit die meist ablehnende Reaktion der Kritiker auf die wenigen zur Veröffentlichung zugelassenen *obèriutischen* Werke zu erklären ist. Vaginovs Romane wurden zwar gedruckt (1927-1931), aber in kleiner Auflage und ohne in der breiten Öffentlichkeit Aufsehen zu erregen.[3] Nach seinem Tod geriet sein Werk zu Unrecht in Vergessenheit und erlebt erst seit einigen Jahren (seit die politische Lage es erlaubt) eine Renaissance.

---

[1] Zur Biographie Vaginovs s. zum Beispiel Anemone (1985), von Heyl (1993), Shepherd (1992) und v.a. die Arbeiten Nikol'skajas (s. Bibliographie). Hier finden sich auch ausführliche Angaben zu den Aktivitäten Vaginovs in den diversen literarischen Gruppierungen der 20er Jahre.

[2] Zur intertextuellen Relation zwischen Vaginovs Werk und den Akmeisten sowie zur Einschätzung Vaginovs von seiten der Akmeisten und Gumilevs s. Šindina (1991b und 1992a).

[3] Auf die wenigen zeitgenössischen Rezensionen geht ausführlich Shepherd ein (1992:90ff.).

Über die Bedeutung Vaginovs für die russische Literatur und Kultur besteht unter Fachleuten kein Zweifel.[4] Die sich erst allmählich formierende Vaginov-Forschung verweist ebenfalls auf diese Tatsache.

Den theoretischen Rahmen meiner Arbeit bildet die v.a. an der Literatur der Postmoderne entwickelte *metafiction*-Theorie. Auch hier handelt es sich um eine aktuelle und zugleich in keiner Weise abgeschlossene Diskussion. Ziel ist es, eine Begrifflichkeit und ein Konzept zu erarbeiten, mittels deren die spezielle Textsorte des spätavantgardistischen Meta-Romans Vaginovscher Prägung angemessen beschrieben werden kann. Mehrere Gründe sprechen dafür, sich an die bestehende Theoriebildung zur *metafiction* nur anzulehnen und starke eigene Akzente bei der Analyse der Romane Vaginovs zu setzen. Zum einen begegnet das Phänomen der Literatur der *metafiction* erst in den sechziger Jahren, setzt also zeitlich gesehen nach der Literatur der Leningrader Spätavantgarde ein. Bedingt durch die Spezifik der spätavantgardistischen Epoche sind zwischen beiden Epochen Unterschiede vor allem hinsichtlich der Aspekte Meta-Thematiken, Synkretismus und Intertextualität zu erwarten. Zum andern sind die Romane Vaginovs heterogen und entwerfen eine einheitliche Poetologie nur in begrenzter Hinsicht. Und schließlich ist die Theorie der *metafiction* sowohl zu allgemein - mal meint sie jegliche Fiktion, die auf Desillusion abzielt (vgl. Wolf 1993a) - als auch zu spezifisch - wenn sie sich ausschließlich um die Literatur der Postmoderne bemüht -, um auf Vaginovs Romane appliziert werden zu können. Um mich von der bestehenden *metafiction*-Diskussion abzugrenzen, verwende ich im folgenden für meinen eigenen theoretischen Ansatz den Terminus Meta-Fiktion (zu weiteren Begriffen wie etwa Metatextualität, Meta-Ebene, metafiktional etc. s.u.).

Mit folgenden Kennzeichen des Vaginovschen Meta-Romans muß sich der theoretische Ansatz nun in besonderer Weise auseinandersetzen:

- Fiktion, die den Weltbezug mit Selbstbezüglichkeit vertauscht;
- Betonung des literarischen, gemachten Charakters der Texte;
- Tendenz zu Meta-Thematiken;
- Theorieorientierung;

[4] So nannte Bachtin 1972 italienischen Slavisten auf die Frage, welche Werke des 20. Jahrhunderts übersetzt werden sollten, Vaginovs Roman *Kozlinaja pesn'* an zweiter Stelle nach Belyjs *Peterburg* (vgl. Nikol'skaja/Ėrl' 1991:551).

- synkretistische Schreibweise (Doppelgängertext, Karnevalisierung, Phantastik, Groteske, Tradition der menippeischen Satire, um nur einige zu nennen);
- Intertextualität.

Die Meta-Fiktion Vaginovs ist zusätzlich durch die besondere Art bestimmt, wie die genannten Kriterien im fiktionalen Text eingesetzt werden. Meine These hierzu lautet: Vaginov geht es immer um Theoriebildung, Distanz und Kritik. Er nimmt in bezug auf seinen eigenen Text einen Meta-Standpunkt ein, indem er alle unterschiedlichen Phänomene funktionalisiert, imitiert oder zur Schau stellt und somit letztlich entblößt.

Schließlich möchte ich an dieser Stelle das im weiteren verwendete Begriffsgerüst des "Meta-" kurz umreißen: der meine Arbeit leitende Terminus Meta-Fiktion kann dem übergeordneten Begriff Metatextualität unterstellt werden. Letztere liegt immer dann vor, wenn im literarischen Text in einem selbstreflexiven Prozeß ein Meta-Text, aiso ein Text über den Text erzeugt wird. Oder, um es mit Renate Lachmann zu fassen, der Meta-Text ist die "Ebene des Selbstkommentars des Romans" (1990:114). Ausgangs- und Bezugspunkt für den Meta-Text (von mir auch sekundäre Ebene genannt) ist der Primär-Text (synonym dazu verwende ich auch den Begriff Objektebene[5]). Die Teilmenge Meta-Fiktion beschreibt ebenfalls einen solchen Text-Text-Bezug, jedoch eingeschränkt auf Erzähltexte. In diesem Sinne vergleichbar ist der Begriff Meta-Lyrik, der in meiner Arbeit die metatextuelle Ebene in der Wortkunst bezeichnet.

1.2. Textkorpus

Die Prosa Vaginovs unterteilt sich in insgesamt vier Romane, in zwei frühe Erzählungen - *Monastyr' Gospoda našego Apollona* und *Zvezda Vifleema*, beide 1922 erschienen - und eine Erzählung aus dem Jahr 1931, *Konec pervoj ljubvi*, die Anfang der 80er Jahre verlorenging und bisher nicht wieder aufgefunden wurde. *Kozlinaja pesn'* ist der erste Roman Vaginovs. Er wurde 1927

---

[5] Die *Meta*-Begrifflichkeit leitet sich von der in der Linguistik getroffenen Unterscheidung zwischen Objekt- und Metasprache ab (vgl. Popovič 1976, aber auch Jakobson 1970:150). Außerdem findet der Begriff Metatext Verwendung in der semiotisch orientierten Kulturtypologie (vgl. Lachmann 1981:22). Moranjak-Bamburač (1994) benutzt in Anlehnung an Popovič das Oppositionspaar Proto- und Meta-Text bzw. Proto- und Meta-Ebene. Der Proto-Text dient als Objekt für die metatextuellen Operationen, die den Meta-Text konstruieren.Vgl. auch ihre ausführliche Arbeit "Metatekst" (1991).

in Petersburg in der Zeitschrift *Zvezda* abgedruckt und erschien 1928 mit Veränderungen als eigenes Buch in kleiner Auflage. Die nächsten beiden Romane erschienen ebenfalls zu Lebzeiten des Autors: *Trudy i dni Svistonova* und *Bambočada* (Vaginov selbst leitet den Titel im Motto des Romans etymologisch von *Bambocciade* her) wurden 1929 bzw. 1931 in Leningrad veröffentlicht. *Garpagoniana* dagegen wurde von Vaginov zwar 1933 fertiggestellt, konnte aber erst postum 1983 in Ann Arbor herausgegeben werden (1991 dann auch in Moskau).

1.3. Zur Forschungslage

Zur Prosa Vaginovs existieren kaum einschlägige Untersuchungen, eine Gesamtdarstellung fehlt noch völlig. Umfangreicher dagegen ist die derzeit aktuelle *metafiction*-Debatte, die jedoch noch keine einheitliche Begrifflichkeit oder gar ein homogenes Konzept hervorgebracht hat.

Was die Vaginov-Forschung betrifft, so kann ich mich nur auf meist kleinere, sich mit Einzelaspekten beschäftigende Arbeiten stützen.[6] Zwar ist die metatextuelle Qualität von Vaginovs Prosa so offensichtlich, daß sie in der Sekundärliteratur - mehr oder weniger explizit - immer wieder verhandelt wird, jedoch machen sie nur Ugrešič (1981), Segal (1981) und Šindina (1990, 1991a) zu ihrem Untersuchungsfokus. Eine Ausnahme bildet die einschlägige Arbeit von Shepherd (1992), die mit dem Theoriepotential der *metafiction* die sowjetische Literatur, genauer die Autoren L. Leonov, M. Šaginjan, K. Vaginov und V. Kaverin untersucht. Die dreißig Seiten umfassende Analyse von *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* beschäftigt sich hauptsächlich mit zwei Punkten, nämlich mit dem metafiktionalen Verfahren der *mise en abyme*, das aufgrund der Vermischung von 'Realität' und Kunst interessiert, sowie mit dem Thema der Kultur bzw. des Niedergangs der Kultur und der damit korrelierten Karnevalisierung der Texte. Shepherd setzt - grob gesprochen - für Vaginovs Romane *metafiction* und *mise en abyme* gleich, was nicht einleuchtend erscheint und was, wie ich in meiner Analyse zeigen möchte, den breit angelegten Meta-Romanen nicht gerecht wird. Doch ist die Pointe der Argumentation Shepherds aufschlußreich. Er kommt zu dem Schluß, daß sowohl über die *metafiction* als auch über die Karnevalisierung

[6] Hierbei sind besonders die Namen Nikol'skaja und Ėrl' (gemeinsame Herausgabe der gesamten Prosa mit Anmerkungsapparat sowie viele einzelne Artikel Nikol'skajas), Gerasimova, Segal, Šindina (s. Bibliographie), Moskovkaja (1993a/b) und von Heyl (1993) hervorzuheben.

eine Kritik an der im zeitgenössischen Umfeld sich herausbildenden uneingeschränkten Autorposition ausgesprochen wird. Dementsprechend wird vornehmlich auf jene Situationen in *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* eingegangen, in denen sich die Schreiberfiguren zu Wort melden. Vaginov setzt sich in seiner Prosa tatsächlich sehr kritisch mit literaturtheoretischen und -praktischen Problemen auseinander, doch scheint mir, daß in den Texten über die von Shepherd konstatierte Kritik hinaus noch weitere kritische Positionen angelegt sind, etwa was bereits verschriftete Literatur anbelangt. Allerdings erscheint die Einschränkung Shepherds auf die ihn interessierende Zeitspanne der sowjetischen Literatur durchaus gerechtfertigt.

Die einzige mir bekannte Dissertation, die sich ausschließlich um das Werk Vaginovs[7] dreht, widmet sich der Lyrik und ist lediglich wegen der guten Aufarbeitung des Lebens und Wirkens Vaginovs in der avantgardistischen Petrograder und Leningrader Literatur- und Kulturszene von Interesse. Eine das gesamte erzählerische Werk umfassende Interpretation, die auf den spezifischen Meta-Roman Vaginovs eingeht, steht bislang aus.

Auf dem Gebiet der russischen Literatur liegen metafiktional ausgerichtete Untersuchungen[8] zu einigen anderen, z.T. intertextuell mit Vaginov in Beziehung stehenden Autoren vor, etwa zu Charms, Kaverin, Nabokov, Bulgakov, Bitov, Dostoevskij und Karamzin.[9] Die Eigenwilligkeit eines Schriftstellers wie Vaginov erlaubt es jedoch nicht, ausschließlich hierauf zu rekurrieren. Deshalb arbeite ich an einem individuellen, 'maßgeschneiderten' Interpretationsgerüst, das Theoreme aus verschiedenen Bereichen zu synthetisieren versucht. Die für den Meta-Roman Vaginovs relevanten Epochen sind die Romantik, der Symbolismus und die Avantgarde. Die Romantik war die erste Epoche, in der die (Auto-)Reflexivität explizit zum Thema gemacht wurde. Da Vaginov zudem intertextuell mit romantischen Autoren in Beziehung steht, erscheint es erfolgversprechend, die romantische Ironie in meinen Ansatz zur Meta-Fiktion einzubeziehen. Auch die bei Vaginov häufig auftauchenden Metaphern Spiegel, Fenster, Doppelgängereien (Schatten, Masken)

---

[7] A.A. Anemone, *Konstantin Vaginov and the Leningrad Avant-Garde: 1921-1934*, Berkeley 1985.

[8] Eine allgemeine Typologie von metafiktionaler Schreibweise in slavistischer Literatur versucht Kryšinski (1988).

[9] Es handelt sich um die Arbeiten von Roberts (1992 und 1994), Forman (1983), Greber (1992b), Connolly (1990), Davydov (1982) , Keys (1989), Morson (1978) und Hammarberg (1981).

usw.[10] stehen in der romantischen - bzw. der symbolistischen - Tradition. Die Epoche der historischen Avantgarde (AI) und der Spätavantgarde (AII)[11] zeichnet sich ebenfalls durch ein hohes Maß an Reflektiertheit und Bewußtheit aus. Genau hier hat Vaginov seinen historischen Ort. Das betrifft v.a. die von ihm verwendeten autoreflexiven Textverfahren und das Rekurrieren auf formalistische und postformalistische Literaturtheorien in seiner Fiktion.[12]

Die in den 60er Jahren im Zusammenhang mit postmoderner Literatur einsetzende Forschung zur *metafiction* ist mittlerweile ausufernd, aber sie ist zugleich durch eine starke Heterogenität geprägt. Meist wird *metafiction* als 'formale' Größe im weitesten Sinne behandelt, d.h. es geht um narrative Verfahren oder Techniken, um Erzählmodi (vgl. Reckwitz 1986), durch die eine intratextuelle Meta-Ebene erzeugt wird. Solche Forschungen sind nur bedingt auf den Vaginovschen Texttypus übertragbar, da für Vaginov gerade das besondere Zusammenspiel von thematischer und narrativer Metafiktionalität kennzeichnend ist. Deshalb orientiere ich mich vornehmlich an Arbeiten, die *metafiction* nicht lediglich als erzähltechnische Größe im Sinne eines Teilgebiets der Narrativik[13] betrachten, sondern die sich auch mit einem weiter gefaßten Fragehorizont beschäftigen, also etwa mit semantischen und ästhetischen Funktionen einer metafiktionalen Schreibweise oder mit Berührungen und Überschneidungen zu verwandten Phänomenen wie Intertextualität und Textspiel.[14] Aber auch die Intertextualitätstheorie selbst dient mir als Konzept- und Begriffsreservoir, da zum einen durch den fortgeschrittenen Diskussionsstand die Theoriebildung als beinahe abgeschlossen gelten kann,

---

[10] Zur Romantik allgemein existieren natürlich eine Unzahl von Untersuchungen. Beispielhaft nenne ich hier nur Benjamin (1973), Menninghaus (1987), Oesterle (1985), Preisendanz (1978), Strohschneider-Kohrs (1978), Frank (1989). Zur Doppelgängerproblematik: Lachmann (1990), Greber (1992b). Zum Spiegelthema: Abrams (1978), Eco (1991), Konersmann (1991).

[11] Smirnov geht, im Gegensatz zu Hansen-Löve, von einem zweistufigen Avantgardemodell aus (vgl. Smirnov 1987, Hansen-Löve 1993a).

[12] Nicht nur Vaginov knüpft im übrigen intertextuell an die Romantik an, sondern auch andere avantgardistische Autoren. Greber (1992a) hat dies beispielhaft für Kaverin gezeigt. Weiterhin möchte ich folgende allgemeine Avantgarde-Arbeiten erwähnen: Hansen-Löve (s. Bibliographie), Flaker (1989a, 1989b, 1989c), Smirnov (s. Bibliographie).

[13] An dieser Stelle sind zumindest die wegweisenden Untersuchungen Genettes (s. Bibliographie) zu erwähnen, auf die ich in meiner Arbeit Bezug nehmen werde.

[14] Die wichtigsten Arbeiten möchte ich hier erwähnen: Waugh (1984), McHale (1987), Dällenbach (1986, 1989), Rose (1979), Faris (1988), Hutcheon (1980, 1988, 1989), Fokkema (1991), Effertz (1987), Boyd (1983), Kellman (1976) und Moranjak-Bamburač (1991).

zum andern aber die metafiktionale Praxis Vaginovs immer zugleich auch intertextuell ausgerichtet ist.

2. Untersuchungsschwerpunkte

Meine Arbeit ist zweifach ausgerichtet. Für jeden einzelnen Roman Vaginovs geht es mir zunächst darum, ein für diesen passendes theoretisches Instrumentarium zu entwickeln, und zwar ausgehend von der bereits vorhandenen Literatur zu oben skizzierten Bereichen, mittels dessen dann in einem zweiten Schritt der Text selbst angemessen erfaßt, interpretiert und gewürdigt werden kann.

2.1. Meta-Fiktion

Zunächst nochmals zur Begrifflichkeit: Ich benutze, sofern es sich nicht um den einschlägigen *metafiction*-Begriff handelt, die deutsche Variante, nämlich Meta-Fiktion, nicht zuletzt, um der problematischen und unübersichtlichen Postmoderne-Diskussion auszuweichen. (Eine ähnliche Begründung - nämlich das Umgehen einer Gattungsdiskussion - gilt für die Präferierung des Begriffs der Schreibweise.)

Metafiction ist ein Terminus, der im Zusammenhang mit amerikanischen Erzähltexten der 60er Jahre in Konjunktur kam. Die in dieser als postmodern eingestuften Literatur zu beobachtende metafiktionale Schreibweise[15] führte dazu, daß mit einem geschärften Blick auch Texte aus früherer Zeit unter dem Fragehorizont der Meta-Fiktion einer Neulektüre unterzogen wurden.

Zunächst ist Meta-Fiktion höchst allgemein als "Fiktion über Fiktion" zu definieren. Es handelt sich um einen Text qua Text, um Fiktion, die sich

[15] Waugh (1984:21f.) stellt folgenden Katalog für einen metafiktionalen - bei ihr postmodernen - Literaturtypus auf: "over-obstrusive, visibly inventing narrator", "ostentatious typographic experiment", "explicit dramatization of the reader", "Chinese-box structures", "incantatory and absurd lists", "over-systematized or overtly arbitrarily arranged structural devices", "total breakdown of temporal and spatial organization of narrative", "infinite regress", "dehumanization of character, parodic doubles, obstrusive proper names", "self-reflexive images", "critical discussions of the story within the story", "continuous undermining of specific fictional conventions", "use of popular genres", "explicit parody of previous texts whether literary or non-literary". Diese Kennzeichen müssen nicht alle zugleich in einem metafiktionalen Text gegeben sein. Bemerkenswert bei diesem Katalog ist zudem, daß er ähnlich auch für phantastische Literatur aufgestellt werden könnte. Zu den Merkmalen phantastischer Texte vgl. Lachmann 1996.

selbst zum Objekt der Reflexion macht. Lachmann betont dazu, daß für die "Reflexion über den Text", also für den "authentischen, literaturreflektierenden Bereich" (1990:493) quantitative und qualitative Merkmale gelten müssen. Das bedeutet, man spricht von einem metafiktionalen Text erst dann, wenn die Reflexionen die Struktur des gesamten Textes in auffälliger Weise affizieren.

Nicht (nur) das Manifeste also, die horizontale Textoberfläche konstituiert in einem metafiktionalen Text die Bedeutung, sondern gerade auch das Dahinter- oder Darüberliegende, das möglicherweise sogar Verborgene. Wenn man die Idee der geschichteten Verfaßtheit eines fiktionalen Textes ernst nimmt, könnte man auch von der Tiefenstruktur eines Textes sprechen, die sich in einer metafiktionalen Lektüre erschließen läßt. Der Oberflächenstruktur, mit der die narrative Syntax gemeint ist, wäre so die Tiefenstruktur eines metafiktional funktionierenden - und nur um einen solchen soll es hier gehen - Textes gegenübergestellt. Die Oberflächenstruktur wiederum kann mit den Begriffen Objekt- oder auch Proto-Ebene bezeichnet werden. Proto- und Meta-Ebene sind verantwortlich für zumindest zwei Bedeutungsschichten, die in einem Komplementaritäts- oder aber in einem Konkurrenzverhältnis stehen können. Popovič, von dem ich den Begriff Proto-Text entlehne, unterscheidet ebenfalls eine affirmative Beziehung zwischen Proto- und Meta-Text von einer polemischen, die zudem, abhängig von der Strategie des Autors, im Text verborgen oder zur Schau gestellt werden (vgl. 1976:228f.).[16]

Die erwähnten Aspekte erklären, warum die Frage nach der Sinnkonstitution für metafiktionale Texte so zentral ist. Dies umso mehr, als die (auto)reflexiven Anteile im metafiktionalen Roman einen breiteren Raum einnehmen und stärker gewichtet sind als die konventionell-literarischen; der Meta-Text dominiert den Proto-Text, worin im übrigen die grundlegende Unterscheidung zu nicht metafiktionaler Prosa zu sehen ist. Doch verlangt diese Tatsache eine besondere Leseeinstellung, die sich sowohl auf die Schichtung des Textes als auch auf die zentrale Rolle des "Meta" einläßt. Da es gilt, zumindest zwei Texte in angemessener Weise zu erfassen und sie in eine sinnvolle Beziehung zu setzen, verlangt der Meta-Roman - ebenso wie intertextuell strukturierte Texte - eine doppelte oder auch mehrfache Lektüre.

---

[16] Popovič geht desweiteren genauer ein auf unterschiedliche semantische Transformationen, die der Meta-Text am Proto-Text vornehmen kann: "imitative continuity" (1976:231), "selective", "reducing" und "complementary continuity" (1976:232).

Meta-Fiktion gibt sich meist kritisch, sie übt Kritik an Texten, Fiktionsmodellen und/oder -paradigmen. Insofern ist sie als Erneuerungsbewegung zu verstehen, die immer dort ihren Ort hat, wo fiktionale Formen veraltet und nicht mehr aussagekräftig sind, also in kulturellen Umbruchssituationen, die mit einem Paradigmenwechsel einhergehen. Meta-Fiktion ist, in diesem gesamtkulturellen Kontext gesehen, sicherlich kein neues Phänomen. Häufig werden hier die Namen Cervantes, Sterne oder Diderot genannt (vgl. Rose 1979, Jauß 1989). Doch nicht nur im weitesten Sinn 'avantgardistische' Texte reflektieren die Bedingungen ihrer fiktionalen Konstruktion, vielmehr ist jedem Erzählkunstwerk eine autoreflexive und somit metafiktionale Komponente eigen. Um dieses allgemeine Kriterium der Meta-Fiktion von anderen möglichen Ebenen abzugrenzen, bietet sich die Übernahme von Differenzierungen aus der Intertextualitätstheorie an: die von Lachmann vorgeschlagenen Perspektiven der Texttheorie, der Textdeskription und der Literaturkritik (1990:57). Der texttheoretische Aspekt meint "eine generelle Dimension von Texten, ihre Implikativität" (ebd.), im gegebenen Falle die allgemeine Metafiktionalität von Erzähltexten. Im Gegensatz zur texttheoretischen Perspektive stellt die textdeskriptive einen detaillierten Beschreibungsapparat für metafiktionale Elemente auf allen Ebenen des Textes - der narrativ-sequentiellen, der stilistischen und der thematischen - zur Verfügung. So lassen sich die unterschiedlichen Verfahren, Qualitäten und Funktionen von Meta-Fiktion an konkreten Texten herausarbeiten und bewerten. Für mich ist dabei die spezifische Semantik und Ästhetik metafiktionaler Texte, die in der komplexen Schichtung von Primär- und Meta-Ebenen ihren Grund hat, von besonderem Interesse.

Im Unterschied zur Intertextualitätstheorie handelt es sich bei der Meta-Fiktion um einen Text-Text-Kontakt, der nicht zwischen Texten, sondern im fiktionalen Text stattfindet. Der Text selbst gibt seine Identität und Geschlossenheit nicht auf, sondern ist in sich gespalten und gedoppelt. Die Berührung von zumindest zwei Texten - dem Text der Objekt-Ebene und dem der Meta-Ebene - läßt es sinnvoll erscheinen, den Begriff der Doppel- bzw. Mehrfachkodierung[17] auf die Metafiktionstheorie zu übertragen. Im Gegensatz zur Intertextualität, in der die heteroreferentielle Funktion vorherrscht, funktioniert die Doppelkodierung in der Metafiktionalität autoreferentiell, und selbst wenn Intertext und Metatext ineinander rücken (s. dazu unten), kann sich der

[17] Zur Begrifflichkeit vgl. Lachmann 1990. Entliehen aus der Intertextualitätsdebatte sind auch Begriffe wie Doppelzeichen, Sinnkomplexion usw.

Selbstbezug oder das Insistieren auf der eigenen Position oft vor der heterореferentiellen Funktion behaupten. Auch auf dem Gebiet der Semantik ist ein Zusammendenken beider Konzepte fruchtbar: nicht die Reibung zwischen fremdem und eigenem Zeichen markiert den Ort, wo Sinn zerstreut bzw. gesammelt wird (vgl. Lachmann 1996b:799), sondern das Aufspalten eines einzelnen Zeichengefüges in ein dem Primärtext zugehöriges und in ein Signal, das auf den Metatext verweist und diesen zugleich auch zu konstituieren vermag. Analog zum intertextuell organisierten Text kann der metafiktionale Roman mit Latenz und Präsenz des Doppelzeichens spielen, mit Prinzipien des Verbergens oder Offenbarens. Die Zeichen selbst sind "formaler oder inhaltlicher Art und zitieren, transponieren oder wiederholen z.B. Motive, Sujets, narrative Strukturen, bestimmte stilistische Verfahren, Bildlichkeit, Schemata einer Gattungskonvention u.ä." (ebd., 804). Für eine Meta-Fiktions-Theorie besteht jedoch in bezug auf das mehrfach kodierte Zeichen in einer anderen Richtung noch Präzisierungsbedarf, da der Text-Text-Kontakt eben von dem der Intertextualität abweicht.

Mein eigenes Konzept (das sich z.T. an Hansen-Löve 1979 anlehnt) setzt hier folgende Akzente: als grundlegende Prämisse gehe ich von einer konstitutiven und einer konstruktiven Autoreflexivität aus, die zusammen die interne(n) Metaebene(n) eines literarischen Textes bilden. Erstere ist eine Dimension jeglichen Kunstwerks. Es handelt sich um die autoreferentielle Funktion, die Jakobson als poetische Funktion identifiziert[18] und mit dem Terminus Ästhetizität belegt hat. Aber auch die konstruktive Autoreflexivität ist jedem literarischen Text inhärent. Zugleich mit der Konstitution der Metaebene liefert diese konstruktive Autoreflexivität Dekodierungsanweisungen, die explizit oder implizit ausfallen können. Die expliziten belegt Hansen-Löve mit dem Terminus Autothematisierung, die impliziten mit dem der Autoindizierung. Die Autoindizierung ist nun identisch mit den oben erwähnten Doppelzeichen; sie verleiht anderen Zeichenstrukturen - und zwar solchen des eigenen Textes - eine zusätzliche Bedeutung. Bei einer "Überdosierung", wie es die Meta-Fiktion kennzeichnet, bricht das regulative Wechselspiel zwischen Fiktion und Reflexion auseinander (Hansen-Löve 1979:845). Dagegen scheint mir, daß für die Autothematisierungen, was das Doppelzeichen anbelangt, eine etwas andere Nuance ins Spiel kommt, da die expliziten Aussagen über den Text in meist autonome Textsegmente eingebettet sind, die sich mit

[18] "Die Einstellung auf die Nachricht als solche, die Zentrierung auf die Nachricht um ihrer selbst willen, ist die poetische Funktion der Sprache." (Jakobson 1970:151).

den umliegenden Textelementen kaum überschneiden, sind die Grenzziehungen im fiktionalen Text nicht verletzt und Texthierarchien nicht in Frage gestellt. So birgt die "Überdosierung" von Autothematisierungen nicht die oben für die Autoindizierung dargestellte 'Gefahr'.

Zwei- und Mehrdeutigkeit wird durch die selbstbespiegelnde Praxis der Autokommentierung und/oder der Autoindizierung in ein- und demselben Text erzeugt, wobei Sinn sich gleich- oder gegengerichtet (Autoparodie, Allogismen, paradoxale Strukturen usw.) bewegen kann. Auf den ersten Blick scheint das zentripetale Moment für die Meta-Fiktion das entscheidende zu sein: der autoreflexive Text verliert sich in seiner eigenen Tiefenstruktur, verschraubt sich in eine Spirale der "Reflexion der Reflexion". Dennoch ließe sich spekulieren, daß die Sinnverdichtung in ihrem extremsten Zustand zu einer regelrechten Explosion führen könnte, die wiederum zentrifugale Kräfte aktivieren würde.

2.2. Die Meta-Romane Vaginovs

Ich möchte mit einer These beginnen: Die Bedeutungsstrukturen der Meta-Romane Vaginovs lassen sich nur in einer Lektürearbeit ermitteln, welche Autothematisierungen (a), autoreflexive Metaphern (b), rekursive Strukturen (c), intertextuelle Strategien (d) und spezifische Text-Text-Kontakte (e) aufspürt und in Beziehung zueinander setzt.

Vaginovs Prosa ist in einem hohen Maße durch metafiktionale Strategien bestimmt, oder genauer: der Anteil der Reflexionen über die eigene oder auch fremde Fiktion verdrängt die narrativen Elemente und zeigt so sein textkonstitutives Potential. Der fiktionale Text stellt sich selbst zur Disposition, indem er sich zum Experimentierfeld theoretischer Konzepte macht, auch auf die Gefahr hin, seine narrative Qualität einzubüßen. Doch da die Prosa den literatur-, kunst- und kulturkritischen Reflexionen nicht nur einen theoretischen Ort einräumt - hiermit stellt sich Vaginov in eine Dostoevskij-Tradition; gemeint ist der dialogische Roman, dessen Grundlage philosophische Gespräche im weitesten Sinne sind -, sondern sie zusätzlich auch noch in fiktive Strategien umsetzt, ist die angesprochene Gefahr nicht allzu groß.

Die bei der Verdrängung des Weltbezugs zugunsten einer Präferierung des Selbstbezugs verwendeten Verfahren führen dazu, daß nur mit einer Spurensuche, die die regelrecht kryptographischen Texte aufbricht, eine Interpretation möglich wird. Kryptographisch sind sie sowohl durch das Zurück-

halten von Informationen und Anweisungen zur Sinnkonstitution als auch durch ein Zuviel davon, durch einen zu hohen Komplexionsgrad, zu dem folgende Indizien gehören: das Fehlen einer durchgängigen Handlungsstruktur, Elliptik/Redundanz des Diskurses, die Tendenz zu metatextuellen und mythopoetischen Sujets, eine fehlende psychologische Motiviertheit der Protagonisten, das Fehlen einer verläßlichen Texthierarchie ebenso wie das der Kohärenz von Zeit und Raum. Zu nennen sich weiterhin Phantastik und Literarizität, einmal im Sinne einer in allen Romanen thematisierten Buchkultur, einmal im Sinne einer ausgeprägt vorhandenen Intertextualität[19]. Textkonglomerate verdanken sich einer 'Sammelwut', wobei Prätexte oder lebensweltliche Details beziehungslos aufeinandergehäuft werden. Schließlich zeichnen sich die Romane durch Künstlichkeit, Gemachtheit, Dominanz des *plot* und das experimentelle Umsetzen literaturtheoretischer Positionen (z.B. der Verfremdungsästhetik der formalen Schule und der Bachtinschen Theorie der karnevalisierten Literatur) aus.

Diese wenigen Stichworte sollen erhärten, daß es sich bei der erforderlichen Zweit- bzw. Mehrfachlektüre der Vaginovschen Prosa tatsächlich nur um eine Spurensuche handeln kann, die bestrebt sein muß, die disparaten Textfragmente der Objekt- und der Meta-Ebene zu einem Textganzen zusammenzuschweißen bzw. die Bruchstellen zu lokalisieren, an denen sich der Text einer Sinnzuordnung verweigert.

(a) Als Ausgangspunkt dieser Lektürearbeit können die vielfachen Autothematisierungen dienen, also die Aussagen des Erzählers oder der Protagonisten zum eigenen Text, etwa zum Thema Fiktion und Dichtung, zu diskutierten Literatur- und Kulturvorstellungen, zur Frage, wie Fiktion/Kunst und 'Realität' zusammenhängen. Erleichternd wirkt hierbei, daß sich in allen Texten, so unterschiedlich sie sein mögen, die Themenkreise ähneln. Deshalb können die einmal präparierten Komplexe wie etwa Kunst/Tod, Text-/Weltschaffen oder die Dichterproblematik in den nachfolgenden Romanen in nuancierten Wiederbelebungen erneut entdeckt werden.

---

[19] Die Zugehörigkeit zum sogen. "Petersburger Text" (s. Toporov 1984) läßt Vaginov eine Traditionslinie fortführen, die mit Autoren wie Belyj, Dostoevskij, Gogol' und Puškin verbunden ist. Gleichzeitig ist er intertextuell in einer allgemein europäischen Kulturgeschichte zu verorten, die mit Platon, Ovid und Apuleius beginnt, weiterhin Dante und Autoren des Barock ebenso umfaßt wie etwa Walter Pater, einen seiner Lieblingsautoren, oder Aldous Huxley. Weiteres zum "Petersburger Text" s. mein Kap. II.

(b) Die gesamte Prosa Vaginovs durchziehen zudem für die Selbstreflexivität typische Metaphern, also der bereits erwähnte Spiegel oder Doppelgängereien, die jedoch je anders funktionalisiert sein können. Da es sich hierbei um Größen der Täuschung bzw. Illusion handelt, wird durch sie die Tendenz zu einer problematischen Beziehung zwischen 'Realität' und 'Fiktion' des metafiktionalen Romans (vgl. Popovič 1976:233f.) weiter verstärkt.

Die unter a) und b) aufgezeigten, textinternen Formen von Meta-Fiktion haben gemeinsam, daß sie explizite Dekodierungsanweisungen für den fiktionalen Text liefern. Die Textoberfläche selbst bildet im Extremfall den Meta-Text - sofern es sich um klare Autothematisierungen handelt -, oder sie signalisiert in eindeutiger Weise, daß die Meta-Ebene die Primär-Ebene überlagert. Das oben bereits angegebene Zitat aus Lachmann zu den Dialogen Kazakovs, die den "fiktional-literarischen und den authentischen, literaturreflektierenden Bereich verschränken" (1990:493), kann für eine weitere Unterscheidung herangezogen werden. Autothematisierungen gehören nämlich immer dann sowohl der Primär- als auch der Meta-Ebene an, wenn sie als authentisch gelten können. Vaginovs Reflexionen gehören mal zur Kategorie des authentischen Diskurses, mal aber auch nicht. Welche von den unzähligen Autothematisierungen authentisch gemeint ist und welche nicht, das ergibt nur eine sorgfältige Analyse der spezifischen Sinngenerierung der Meta-Romane.

Als ein weiteres Charakteristikum der Vaginovschen Prosa stellt sich der multifunktionale Einsatz von Meta-Fiktion heraus: Autothematisierungen und autoreflexive Metaphern haben immer zugleich Signal- und Diskursfunktion. In Anlehnung an Isers "Fiktionssignale" (1983:135) möchte ich von Metafiktionssignalen sprechen, die nicht mit der Entblößung von Fiktionalität (s. ebd.), sondern mit der von Metafiktionalität einhergehen.

(c) Neben der Realisierung der angesprochenen Motivkomplexe sind Spiegel, Spaltungen und Doppelgänger in übertragenem Sinne in Vaginovs Prosa präsent, nämlich als rekursive Strukturen. Hierfür findet der Begriff Meta-Narration Verwendung. Zu nennen wären etwa narrative und figurenbezogene Rekursionen, die Verfahren der *mise en abyme* und des *trompe-l'oeil*, Kurzschlüsse und Zerstörung der narrativen Ebenen, also Verfahren, die die Konstruiertheit der eigenen Fiktion zur Schau stellen, Grenzziehungen im fiktionalen Text stören und somit die Orientierung im Labyrinth des Textes erschweren bzw. unmöglich machen. McHale weist darauf hin, daß diese als implizit zu qualifizierende Metafiktionsform in Zusammenhang zu sehen ist

mit Strategien des Selbst-Widerspruchs oder gar der Selbst-Auslöschung (1987:112). Dies trifft für Vaginov sicherlich zu (s. dazu auch unten). Hinzu kommt das offensichtliche Fehlen einer übergeordneten Erzählerinstanz, so daß es dem Rezipienten weder gelingt, logische Widersprüche aufzulösen noch das Durchexerzieren von Modellsituationen zu einem Endpunkt zu bringen. Und nicht zuletzt wird jegliche Illusionsbildung hintertrieben, indem der reflexive, artifizielle und konstruierte Aspekt von Fiktion zentral gesetzt wird.[20]

(d) Weiterhin hat die intertextuelle Praxis Vaginovs mit der metafiktionalen Strukturierung seiner Romane zu tun, genauer liegt eine Funktionalisierung der Intertextualität durch die Meta-Fiktion vor. Die metafiktionale Sichtweise auf den Text ist dominant gesetzt, denn es geht Vaginov immer um Reflexion, Theorie und Kritik. So gesehen stellt Intertextualität eine der Möglichkeiten - neben der Phantastik, der Karnevalisierung usw. - dar, dieses Interesse zu gestalten. Die folgenden Ausführungen sollen unterstreichen, daß im Vaginovschen Roman die Intertextualität der Meta-Fiktion untergeordnet ist. Zunächst werden hier Relationen durchgespielt, die in der assoziierten Literatur zwischen Kunst und 'Realität' bzw. zwischen Künstler/Dichter und Leben/Tod aufgeworfen werden. Oder die Prosa Vaginovs stellt Beziehungen her zwischen Klassikern der russischen und europäischen Kultur (literarischen Texten und Schriftstellern) und dem eigenen Text, den eigenen Protagonisten.[21] Schließlich werden im eigenen Text fremde, miteinander konkurrierende Poetiken abgebildet, die als explizite Kommentare Eingang in die Fiktion finden. Für ein solches Vorgehen prägt Hansen-Löve in Analogie zu den oben erwähnten Autothematisierungen den Begriff der Heterothematisierung (1979:846).

Zusammenfassend ist für Vaginov ein vielfältiger, offener oder verdeckter Bezug auf kulturelle und literarische Texte, auf Textverfahren, Poetiken und Epochenmodelle (Romantik, Realismus, Symbolismus, Avantgarde) festzustellen, der immer dann als metafiktional zu klassifizieren ist, wenn die Prätexte entweder selbst mittels Meta-Fiktion organisiert sind oder wenn diese benutzt werden, um im eigenen Text über Fiktion zu reflektieren. Für

---

[20] Um die Frage der Illusionsbildung von metafiktionalen Texten geht es Wolf in seiner breit angelegten theoretischen Studie (1993a).

[21] Ein Beispiel soll das Gesagte verdeutlichen: das Leben der Protagonisten in *Trudy i dni* Svistonova wird ausgerichtet nach literarischen Vorbildern, z.B. nach Figuren aus Tolstojs *Vojna i mir*.

den Vaginovschen Einsatz von Intertextualität gilt zudem die Tendenz zur Selbstbehauptung, die sich äußert im Aufrufen und gleichzeitigen Auslöschen der fremden Texte, um dann auf der Basis des Ausgelöschten - quasi aus dem Nichts - die eigene Position zu entwerfen.

(e) Vaginov geht es sowohl bei der textinternen Variante von Meta-Fiktion als auch bei der textübergreifenden um Theoriebildung und um Distanz: Distanz zur eigenen und zur fremden Fiktion. Dies äußert sich etwa in der auto(parodistischen) Qualität des Text-Text-Kontaktes. Der Grad von Inauthentizität und bedingtem Erzählen kann auch daran abgelesen werden, wie punktuell die Referenzen auf Objekt- und Meta-Ebene ausfallen. Für Vaginov gilt, daß die Objekt-Ebene in verwirrendem Maße von diversen Meta-Texten berührt und durchkreuzt wird, so daß es zu einer Art Entleerung der Objektebene und schließlich zu einer Umkehrung der üblichen Hierarchie kommt: Bedeutung wird auf der Oberfläche fast völlig verweigert, auf der - herkömmlich gesehen - sekundären Ebene, der Meta-Ebene jedoch in kaum zu bewältigendem Umfang zur Verfügung gestellt. Gleichzeitig besteht der Proto-Text aber zu einem Großteil aus literaturreflektierenden Bereichen, weshalb sich zur Tendenz der Entleerung in einer antagonistischen Bewegung die der Überfrachtung gesellt. Proto-Text und Meta-Text sind so unentwirrbar miteinander verzahnt.

Auch das Fehlen einer hierarchischen Komponente, die 'wahr' von 'falsch' bzw. authentisch von nicht authentisch scheidet, die also eindeutig Stellung bezieht, trägt mit dazu bei, daß Bedeutungen in einer eigentümlichen Schwebe verharren, vieldeutig und letztlich paradox. Auf diesem Hintergrund ist noch genauer zu untersuchen, ob der innere Kommunikationskreis der einzelnen Romane durch die metafiktionale Organisation stabilisiert wird oder nicht. Endet also die Spirale von Rekursion und Redundanz in einer nihilistischen Geste des eigenen Ausstreichens oder findet durch die autoreflexive und wiederholte Bespiegelung des eigenen Wortes eine Selbstbehauptung über alle Distanz hinweg statt?

An dieser Stelle soll eine zweite These angeschlossen werden: In Vaginovs Prosa findet - chronologisch betrachtet - eine Entwicklung statt von einer metalyrischen über eine metafiktionale hin zu einer ludistischen Metatextualität. Entwicklung bedeutet immer Konstanz und Differenz ineins. Das konstante Element in Vaginovs Romanen ist die Dominanz der Meta-Fiktion und das wiederholte Aufgreifen sich ähnelnder, metatextueller Sujets. Die distanzie-

rende Weiterführung des einmal gewählten Konzepts betrifft das Moment der Explizitheit (die späte Prosa tendiert dazu, die Form der offenen Kommentierung in implizite Strukturen zu verlagern) und die von der Wahl des Helden (Lyriker, Romanschriftsteller, Spieler und Sammler) abhängige metalyrische, metafiktionale, ludistische Akzentsetzung. Der Ort der Entwicklung (Meta-Lyrik, Meta-Fiktion, Spiel, Chaos) ist in jedem Fall die Fiktion, die den Rahmen und den Ort für alle Reflexionen bildet.

Kozlinaja pesn' ist derjenige Roman, in dem die Auto- und Heterothematisierungen den breitesten Raum einnehmen. Eine metatextuelle Funktion liegt aber auch schon ausgeprägt in den beiden früheren Erzählungen *Monastyr' Gospoda našego Apollona* und *Zvezda Vifleema* (1922) vor, den ersten Prosatexten des bis dahin als Lyriker ausgewiesenen Vaginov. Wenn hier jedoch der Index zugunsten von Meta-Lyrik gesetzt ist - es werden innerhalb einer Mischgattung Fiktion/Lyrik[22] Aussagen getroffen über den Dichter und seine Verse, aber auch über Kunst und Literatur in einem allgemeineren Sinne -, so findet späterhin eine Verschiebung statt, die sich auch in der chronologischen Abfolge der von mir untersuchten Texte nachzeichnen läßt. Im ersten Roman *Kozlinaja pesn'* sind die Schreiberfiguren Lyriker und Prosaisten. Auch wenn hier zwischen Meta-Lyrik (also der Meta-Eebene, die sich mit der Wortkunst auseinandersetzt) und Meta-Fiktion (hier steht das fiktionale Moment im Mittelpunkt) nicht immer klar getrennt werden kann, so ist doch der Raum, in welchem die Meta-Reflexionen stehen, eindeutig ein Prosaraum (allerdings mit für die Zeit typischen Grenzphänomenen wie etwa dem Rekurrieren auf die rhythmisierte Prosa Andrej Belyjs).

Im nächsten, dem 'metafiktionalsten' Roman *Trudy i dni Svistonova*, treten Selbst- und Fremdkommentare - obwohl in vielfältiger Weise eingesetzt - vor der übermäßigen Betonung der Konstruiertheit etwas in den Hintergrund. Der Impetus liegt auf dem mechanistischen Machen bzw. auf dem Schaffensprozeß, der auf Imagination und Phantasie völlig verzichtet. Ein Schriftsteller, der einen Roman schreibt, indem er die ihn umgebende Welt einfach vertextet, bildet den Mittelpunkt. Die diachrone Betrachtungsweise führt unter anderem zu der These, daß der spätere Text als Antwort formuliert wurde auf die in Vaginovs Augen fehlerhafte, das heißt die Meta-Ebene nicht berücksichtigende Rezeption des ersten Romans, aber auch auf *Kozlinaja pesn'*

[22] Šindina (1991a:69) spricht in bezug auf *Monastyr' Gospoda našego Apollona* von einem "traktat o poëtičeskom tvorčestve".

selbst. So gesehen ist der Roman im Roman hier in einem ganz direkten Sinne Roman über den Roman.

In *Bambočada* korreliert Meta-Fiktion mit einem ausgeprägten Spielcharakter. Außerdem ist der Protagonist Felinflein keine Schriftstellergestalt mehr, sondern ein ganz neuer Held, ein bezaubernder Abenteurer (nach Nikol'skaja 1988:77). Der Typus des Schreibers wird ersetzt durch den des Spielers und des Sammlers, was allerdings nicht als völlige Absage an das Schreibthema gewertet werden kann. Vielmehr wird das Schreiben in einen umfassenderen Rahmen gestellt, indem ihm andere Künste zur Seite gestellt werden. Es geht nun um die Frage nach den Möglichkeiten von Kultur und Kunst überhaupt sowie um das Problem der Repräsentation. Dementsprechend rückt das Bild in den Vordergrund des theoretischen Interesses. Die Praxis der Autothematisierungen wird zwar ebenso beibehalten wie die der philosophischen Gespräche - obwohl hier eine Reduktion zu verzeichnen ist - , doch der immerwährend spielende Protagonist sorgt dafür, daß der Charakter des Spiels den fiktionalen Text nicht nur affiziert, sondern regelrecht dominiert und vereinnahmt. Der Meta-Roman eröffnet sich mit dem Textspiel ein völlig neues Spielfeld, auf dem sich die diversesten Positionen treffen und Koalitionen eingehen: theoretische und literarische Aspekte, Figuren, die ansatzweise psychologisch motiviert sind, dargestelltes Leben und Tod des Protagonisten, Versatzstücke aus dem *byt* der zwanziger und dreißiger Jahre, intertextuell strukturierte Textelemente und so fort.

Der vierte Roman schließlich, *Garpagoniana*, ist so sehr eine Fortsetzung des dritten, daß sich für eine metafiktionale Fragestellung wenig Neues ergeben wird. Deshalb werde ich diesem Text kein eigenes Kapitel widmen. Hervorzuheben sind dennoch zwei Punkte. Zum einen ist die offensichtliche Hypertrophierung des Sammelprinzips interessant, das in den vorigen Romanen bereits einen breiten Raum einnahm. Es läßt sich fragen, inwieweit Schreiben und Sammeln zwei Ausprägungen des gleichen Prinzips darstellen könnten. Mir scheint, daß ein Zusammenhang herstellbar ist zwischen dem Vaginovschen Textchaos und dem nicht zu bändigenden Chaos in der Sammelwelt der Protagonisten. So gesehen ließe sich auch *Garpagoniana* in die Kategorie des Meta-Romans einordnen. Zum andern wirft eine Neubesetzung der Doppelgängerfiguren - Spaltung und Doppelung führen zur Auslöschung des einen Parts, der andere Part erweist sich als Mörder an seinem eigenen 'Zwilling' - ein neues Licht auf bisherige Text-Text-Kontakte und deren ästhetische Implikationen.

Auf der Basis der von mir konstatierten Entwicklung von einer zur Meta-Lyrik tendierenden, metafiktionalen Schreibweise hin zu einer 'unverfälschten' Meta-Fiktion, die sich schließlich ganz von dargestellten Schreibertypen löst, läßt sich die je andere Ausprägung und Funktionalität von Meta-Fiktion fassen. Vor allem zu Fragen der Sinnkonstitution und der Ästhetik der Texte sind durch die chronologische Betrachtung Aufschlüsse zu erwarten.
Bei der Interpretation der Romane Vaginovs lege ich, gerade um ihrer Unterschiedlichkeit gerecht zu werden, für jeden der Texte jeweils andere Schwerpunkte. Im folgenden sollen diese Akzente kurz aufgezeigt werden.

2.2.1. *Kozlinaja pesn'*

(a) Meta-Fiktion und Wortkunst

Ich konzentriere mich hier zunächst auf Vaginovs spezifische Sicht auf das Wort, das als Ausgangs- und Angelpunkt von Dichtung und Literatur verstanden wird. Das Wort wird beispielsweise mit einer Schachtel verglichen, in die der Schriftsteller eindringen kann, deren Boden er jedoch nie erblicken wird, in der sich aber auch ein Tempel befindet. Genau dieser von Vaginov angeführte Tempel legt den Schluß nahe, daß sich mit dem Wort eine sakrale Implikation verbindet. In anderen Zusammenhängen steht das magische Wort, das in der Lage ist, Personen, Handlungen und Dinge erstehen zu lassen und das dadurch realer und greifbarer erscheint als das eigentliche 'Leben' im Roman. Die in dieser Auffassung des Wortes aufscheinende Relation zwischen Wortschaffen und Weltschaffen korreliert mit einem metafiktionalen Ansatz. Über die Schnittstelle Wort wird zudem die eigene poetische Praxis mit fremden Poetiken verknüpft. Beim "Zusammenprall der Wortsinne" ("stolknovenie slovesnych smyslov") - über dieses Prinzip reflektiert wiederholt die Figur des "neizvestnyj poėt" und führt es regelrecht vor - handelt es sich etwa um ein charakteristisches Merkmal des *obėriutischen* Textverständnisses.[23]

(b) Schriftstellerproblematik

Desweiteren ist in diesem Roman das Schriftstellerthema prominent. Das heißt nicht nur, daß eigentlich jeder männliche Protagonist Dichter ist oder zumindest versucht, ein solcher zu sein, sondern auch, daß sich die gesamte

[23] Vgl. das Manifest der *Obėriu* (1928), in dem auch die Ästhetik Vaginovs behandelt wird (s. Milner-Gulland 1979).

dargestellte Romanwelt nur in bezug auf die Schreiberfigur(en) definieren läßt. Vergleichbar zu den Wortsinnen stoßen auch die unterschiedlichen Schreibertypen mit ihren eigenwilligen Ideen zu Literatur und zum Künstlerleben im Text aufeinander. Alle künstlerischen und lebensweltlichen Motive, Details, Figuren werden in einen intratextuellen Sog der Objektivierung und des Reflektierens hineingezogen und mit der Ebene der expliziten Betrachtungen zu Literatur, Kultur und Sprache verschmolzen. Interessanterweise stellt Vaginov neben die Relation Schriftsteller/umgebende Textwelt noch eine weitere, nämlich die zwischen dargestelltem und wirklichem Schriftsteller. *Kozlinaja pesn'* ist in eine Reihe zu stellen mit anderen Romanen der 20er Jahre, die unter dem Begriff Schlüsselroman[24] Züge realer Prototypen in den literarischen Text einfließen lassen.[25] Doch, wie für alle Verknüpfungsmuster typisch, liegt auch hier keine 1:1-Gleichung vor. Verfahren des Spaltens, Verdoppelns, Parodierens und Hypertrophierens hinterfragen und entblößen das Prinzip des Schlüsselromans. Man kann also feststellen, daß alle Motive und Handlungsfragmente in diesem philosophieüberfrachteten und reflexionsreichen Roman sich metafiktional ausdeuten, d.h. auf die Relation des Schriftstellers zu eigenen bzw. fremden Texten oder auf die ihn umgebende 'Welt' übertragen lassen.

(c) Der metafiktionale Karneval

Kozlinaja pesn' scheint außerdem mit der Theorie der karnevalisierten Literatur zu experimentieren, die Vaginov durch den Bachtin-Kreis gekannt haben mußte.[26] Bachtin selbst übrigens stellte die Romane Vaginovs in die Tradition der Menippeischen Satire.[27] *Kozlinaja pesn'* könnte vereinfachend in

---

[24] Die für Vaginovs metafiktionale Schreibweise wichtigsten Schlüsselromane möchte ich nennen: V. Kaverin, *Skandalist, ili večera na Vasil'evskom ostrove* (erschien beinahe zur gleichen Zeit wie *Kozlinaja pesn'*), O. Forš, *Sumasšedsij korabl'* (1931). und R. Ivnevs Romantrilogie (1925-1928).

[25] Dementsprechend verlief die Rezeption zu *Kozlinaja pesn'*: die künstliche, metafiktionale Struktur des Romans verkennend stürzte sich die Leningrader Literaturszene auf die 'Entzifferung' der Prototypen (vgl. Nikol'skaja 1989b).

[26] Bachtins Thesen hierzu erscheinen zwar erst ab 1968 (die Dissertation zu Rabelais und zur karnevalisierten Literatur legt Bachtin 1940 vor, zur Veröffentlichung kam es aber erst 1968), wurden aber sicher schon zuvor in dem Bachtin-Kreis diskutiert. Nach Nikol'skaja (1991:8) beginnt Bachtin mit der Arbeit an der Menippeischen Satire Mitte der 20er Jahre.

[27] Speziell zu *Kozlinaja pesn'* s. Nikol'skaja (1989b:106). Bachtins allgemeines Urteil zu Vaginov lautete: "Vot istinno karnaval'nyj pisatel'" (zit. nach Nikol'skaja 1991:8). Auch Paleari (1981) geht davon aus, daß die Romane Vaginovs experimentelle Umsetzun-

zwei Teile mit den Überschriften 'Blüte' und 'Untergang' untergliedert werden. Von Beginn an durchzieht das dualistische Modell des Karnevals den Roman, das sich in einer Kippbewegung vom Heiligen ins Profane, vom Offiziellen ins Inoffizielle, von Kunst in Kitsch zu erkennen gibt. Doch Vaginov setzt sich in zweierlei Weisen vom vorgegeben Muster ab: einmal fällt die Abweichung von der Semantik des Karnevals auf. So findet das Aussetzen der Ordnung und Umstülpen aller Werte bei Vaginov nicht in Verbindung mit einer "Schwellensituation" (vgl. hierzu Lachmann 1987) statt, sondern ist immer gegenwärtig und durchzieht den gesamten Text. Auffällig ist auch das in anderer Weise eingesetzte Karnevalslachen. Durch die Verkehrung der Welt im Karneval wird ein befreiendes Lachen hervorgerufen, bei Vaginov jedoch ist die Gegenwelt grau, grotesk, abstoßend, im Extremfall sogar tragisch und tödlich, in keinem Falle aber befreiend. Zum zweiten wird das Karnevalske durch das übergeordnete Prinzip der Meta-Fiktion funktionalisiert. Es geht Vaginov um das Experiment, um das Theoriepotential des Bachtinschen Konzepts. Der Dualismus selbst wird dabei von der Meta-Fiktion unterlaufen, oder anders: der Karneval ist in *Kozlinaja pesn'* ein metafiktionaler. So wird etwa explizit das Lachen thematisiert, wobei sich herausstellt, daß es eben keinen befreienden Tenor besitzt. Dieses bewußte und kritische Umgehen mit der Theorie läßt sich auch am Einsatz des Wortes, das für Vaginov eine so bedeutsame Rolle spielt, ablesen: im Wort nämlich findet eine karnevaleske Reibung statt, d.h. eine niedrige und eine hohe, eine erhabene und eine groteske Bedeutung stoßen im gleichen Medium aufeinander. Nicht nur größere semantische Einheiten kippen, sondern die Wörter selbst, was zu einem Geflecht von Viel- und Mehrdeutigkeiten führt. Verwirrung verursacht zusätzlich, daß das Weltverständis des Karnevals nicht auf das duale Prinzip beschränkbar bleibt: Vaginov kennt nicht die eine Welt, die in abgrenzbarer Form einmal ihre offizielle Maske anlegt und einmal ihre inoffizielle, sondern es zeigen sich viele Risse in der einen Welt. Abhängig von der Anzahl der ins Spiel gebrachten Masken wächst die Sinnverwirrung und gleitet ins Paradoxale ab. Hinzu kommen metafiktionale Strukturen wie *mise en abyme*, Spiegel, Doppelgänger und Theaterwelt. Der Roman endet mit einem *trompe-l'oeil*-Effekt: die Figuren des Textes verwandeln sich in Schauspieler, die Leser in Zuschauer, der Roman in ein Theater-

---

gen der Theorien Bachtins sind. Da die Karnevalisierung also schon Schwerpunkt einer Untersuchung war, gehe ich bei in Kapitel III meiner Arbeit nur noch am Rande darauf ein. Karnevalisierung ist zudem auch Shepherds Untersuchungsfokus, doch setzt er die Akzente etwas anders (vgl. 1992:90).

stück. Damit wird ein weiterer Akzent gesetzt, der eine Bewegung weg von der dualen Karnevalswelt vollzieht.

(d) Metafiktionale Funktionen des Synkretismus

Kozlinaja pesn' ist wie kein anderer der Vaginovschen Romane ein synkretistischer: die metafiktionale und intertextuelle Organisation verbindet sich mit einer phantastischen, grotesken und karnevalesken Schreibweise.[28] Die dadurch hervorgerufene exzentrische Sinngestaltung erhält einen weiteren Komplexionsgrad durch Konzepte wie Schlüssel- oder philosophischer Roman. Das Spezifikum der synkretistischen Poetik Vaginovs ist nun darin zu sehen, daß die Meta-Fiktion den Hauptfokus bildet, dem die disparaten Strukturen und Phänomene untergeordnet werden. Am Beispiel der Phantastik in *Kozlinaja pesn'* soll diese These nochmals belegt werden. Das Phantastische wird als eine Möglichkeit unter anderen eingesetzt, um den Leser im Labyrinth des Diskurses zu verwirren und ihn auf falsche Fährten zu locken. Drei Punkte möchte ich hierzu hervorheben: Erstens handelt es sich um ein fortwährendes und undurchschaubares Oszillieren zwischen 'realen' und 'illusionären' Daseinsformen wie etwa Traum, prophetische Hellseherei oder Wahnsinn, wobei eine solche Legitimierung des Phantasmas auch völlig ausbleiben kann. Zweitens erhalten speziell Autothematisierungen, die ins Phantastische abgleiten, einen Index des Fragwürdigen, der die mit der Kategorie der Autokommentierung verbundenen Kriterien des Eindeutigen und Authentischen in Zweifel zieht. Drittens ist der Bruch in der dargestellten Welt, d.h. die Aufsplittung in eine 'wirkliche' und eine phantastische, ein nur scheinbarer, da sich die beiden Ebenen, in kleinste Fragmente zerstückelt, unlösbar ineinander verzahnen und so den Zugang zum Text erschweren. In allen Punkten unterstützt das Phantastische das metafiktionale Streben nach Vieldeutigkeit, nach sich einer hierarchischen Gliederung entziehenden Textebenen, nach dem Einsatz verzerrender Spiegel in der fiktionalen Welt. Phantastik erscheint so als ein Mittel, Distanz zum eigenen Text aufzubauen.

Vor dem Hintergrund des Synkretismus erhellt schließlich, daß nicht nur ein Meta-Text konstituiert wird, sondern - abhängig von der Perspektive - viele verschiedene Meta-Texte entstehen, die jeweils andere Sinnakzente setzen. Zwar rollt der besonders markierte Schluß von *Kozlinaja pesn'* den Roman nochmals von hinten her auf und präferiert dadurch eine bestimmte Sinnsetzung, doch die vieldeutige, exzentrische und paradoxale Bedeutungs-

[28] Genauer gehe ich darauf im folgenden Kapitel ein.

struktur des Gesamttextes wird damit nicht zu einem eindeutigen Ende gebracht. So hält sich schließlich die Geste des Selbstausstreichens die Waage mit der der Selbstbehauptung des Romans.

2.2.2. *Trudy i dni Svistonova*

(a) Verfremdungstheorie

Auch dieser Roman experimentiert mit bestehenden Literatur- und Sprachtheorien der russischen Avantgarde - hier ist es der Formalismus, der als Folie dient, vor allem die Verfremdungstheorie, die gemeinhin mit dem Namen Šklovskijs verbunden wird. Aber auch die auf Ju. Tynjanov zurückgehende Parodie- und Evolutionstheorie spielt für die Vaginovsche Meta-Fiktion eine Rolle. In *Trudy i dni Svistonova* wird die Entstehung eines Romans aus der Feder des Protagonisten Svistonov geschildert. Dabei werden Fragen aufgeworfen nach dem Machen eines Textes, der Konstruktion, dem (mehr oder weniger mechanischen) Vorgehen des Schreibers, seiner Intuition bzw. Genialität. Unter der theoretischen Perspektive der Entblößungsästhetik stehen jedoch nicht nur der Roman Vaginovs und der im Roman entstehende Doppelgänger-Roman, sondern auch unterschiedliche Paradigmen der russischen Literatur. In meist parodistischer Form verweist Vaginov auf romantische, realistische und postrealistische Schreiber-/Leser-/Text- und Wirklichkeitskategorien und setzt sich von ihnen ab, indem er sie parodistisch in seinen eigenen Text integriert. Die metafiktionale Spurensuche gestaltet sich allerdings als schwierig: die Prätexte werden nicht nur zitierend oder alludierend assoziiert, sondern auch durch kaum kenntliche Nachahmung auf den Plan gerufen.

(b) *byt*

Daneben ist, wie schon in *Kozlinaja pesn'*, wiederum die problematische Relation zwischen Kunstwerk und 'Realität' zentral gesetzt. Doch diese Relation findet ihren Ausdruck nicht mehr in der karnevalesken Dualität von 'hohen' und 'niedrigen' Kultur- und Lebensauffassungen, sondern in der Situierung des Schaffensprozesses in einem alles egalisierenden Alltag (*byt*). Dieser umfaßt - im Gegensatz zum früheren Roman, wo die Schreiberproblematik eher unter dem schöpferischen Aspekt verhandelt wird - auch den gewöhnlichen Alltag des Schriftstellers. Groteske oder parodierende Verzerrung zeichnen die Behandlung des *byt* aus, wie überhaupt der gesamte Text in einem grotesken und negativistischen Stilgestus, der an den Anti-Stil der klassischen Avantgarde erinnert, verharrt. Der Roman endet in einem Zirkel-

schluß: der Doppelgänger-Roman Svistonovs usurpiert die vorher bereits abgetötete Lebenswelt und saugt sie, zusammen mit dem eigenen Schöpfer, in sich ein.

(c) Rekursionen - sperrige Textoberfläche - Sinnfrage

Passend zum Sujet setzt Vaginov in beachtlichem Umfang rekursive und den Wahrnehmungsprozeß erschwerende Textverfahren (s. Šklovskij 1969) ein. Daher stellt sich die Sinnfrage in besonders eindringlicher Weise: Rekursionen, Verdoppelungen, Einsatz von Spiegeln auf verschiedenen Textebenen usw. schaffen eine sich der Rezeption sperrende Textoberfläche, die noch dazu ohne die Meta-Ebene einen nichtssagenden und platten Sinn ergibt. Nur eine Lektürehaltung, die sich der verwirrenden Verschränkung von Primär- und Meta-Texten und der aufwendigen Spurensuche bewußt ist, kann die vielen Verweise und Anspielungen auf der Meta-Ebene auflösen und den sich ergebenden Sinnüberschuß bändigen. Anders als in *Kozlinaja pesn'*, wo der Roman vom dargestellten "avtor" verbrannt wird, wo also der Schreiber und dessen Macht zentrale Kategorien bildeten, ist in *Trudy i dni Svistonova* der Roman selbst der 'Held'. Er behauptet sich und seine Identität, auch wenn diese auf nichts anderem als auf einer Scheinwelt aufbaut. Die paradoxale Sinnstruktur sieht also folgendermaßen aus: das Nichts oder die nichtige Welt/Literatur wird im und durch den Text gespiegelt und erlangt durch das sich selbst reflektierende Wort Bedeutung.

2.2.3. *Bambočada*

(a) Spiel

Im dritten Roman Vaginos ist das Spiel ein wesentlicher Generator des Textes.[29] Darauf deutet schon der ursprünglich von Vaginov ausgewählte Titel "Igrok" (vgl. Nikol'skaja/Ėrl' 1991:571). Der Protagonist ist eine (Schau-)Spielernatur und partizipiert als solche auch an der russischen Balagan- und der europäischen comedia dell'arte-Tradition. Daraus folgt, daß Theater- und Folkloreaspekte den zu erarbeitenden Spielbegriff mitprägen werden. Meines Erachtens ergeben sich in dieser Hinsicht zudem Berührungspunkte zu der spätavantgardistischen Gruppe *Obėriu*, zu der auch Vaginov zählte, denn die

[29] Gerasimova ist eine der wenigen, die Beobachtungen zum Spielcharakter von *Bambočada* anstellt. Sie sieht hier die Idee der Kunst als Spiel im weitesten Sinne realisiert (1989:159).

drei prominenten Vertreter Charms, Vvedenskij und Zabolockij haben ihren literarischen Ort ebenfalls in der skizzierten Traditionslinie.[30]

Ziel ist es, das Wechselverhältnis von Meta-Fiktion und Spiel präziser ausleuchten zu können. Anders als die *Obèriuty* entwirft Vaginov nämlich in seinem Meta-Roman wiederum ein theoretisches Konstrukt zu diversen Aspekten des Spielens und des Spiels. Das im Text virulente Thema des Spiels, das als (metafiktionale) Autothematisierung aufgefaßt werden kann, wird - und hier liegt die gleiche Vorgehensweise vor wie bei den beiden Vorgängerromanen - zur Textstruktur, zum Textspiel. Das alles dominierende Spiel ist schließlich verantwortlich für eine Sinnkonstitution, die mit dem Spiel inhärenten Aspekten wie Illusion, Täuschung, Inauthentizität etc. korreliert ist.

(b) Materialität

Vaginovs neue Akzentsetzung in seinem metafiktionalen Roman *Bambočada* zeichnet sich dadurch aus, daß die zentrale Spielerfigur das Leben in ein Spiel, in ein phantastisches Alltags-Theater ("fantastičeskij bytovoj teatr") verwandelt. Es ist zu fragen, inwieweit und auf welche Weise die für Vaginov bisher geltenden komplexen Relationen Kunst/Künstler/'Wirklichkeit' und die dazugehörigen Wahrscheinlichkeitsmodelle umbesetzt und umbewertet werden. Die Betonung liegt nun nicht mehr auf dem geistigen Prinzip (Kunst, Philosophie, Sprache), sondern auf dem materiellen (Spiel, Alltag). Neben das Moment des Spiels tritt gleichberechtigt das des Sammelns, womit ebenfalls auf das Prinzip der Materialität verwiesen wird. Spiel- und Sammelbewegungen scheinen sich gleichsam zu materialisieren und sich auf allen Textebenen auszuwirken. Wortspiele auf der stilistischen Ebene (Alogismen, semantische Ellipsen usw.) werden ergänzt durch unterschiedliche Textspiele. Als ein Beispiel eines Textspielverfahrens führe ich die besondere Variante der "chaotischen Montage" (Vulis 1965:124) an. Auch in den früheren Texten greift Vaginov häufig zur Montagetechnik, doch in *Bambočada* sprengt das dem Spiel inhärente Zufallsprinzip den selbst für avantgardistische Texte 'üblichen' Rahmen. Eine weitere These könnte also lauten: Merkmale des Spiels und des Sammelns affizieren die gesamte Struktur des fiktionalen Textes, lösen die Textoberfläche auf und zerspielen die bedeutungshafte Organisation von Primär- und Meta-Zeichen.

---

[30] Zur *obèriutischen* Tendenz zu außer- und vorliterarischen Formen wie Zirkus, Theater usw. und ganz allgemein zur folkloristischen Prägung s. etwa Sigov (1986) und Koschmal (1986).

(c) Logik/A-Logik und Sinngenerierung

Vor dem Hintergrund von *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* versieht schließlich das Spiel des Textes (oder: der Text als Spiel) das Phänomen der Inauthentizität mit einem neuen Index. Der spielerische Umgang des Erzählers/Autors mit seinem Text führt den Rezipienten mehr denn je an die Grenze zwischen Ernsthaftigkeit und Lachen, Sinn und Nicht-Sinn, Logik und A-Logik, Wahrheit und Lüge.

Doch bleibt Vaginov bei dem für ihn typischen Prinzip des Meta-Romans, was sich an der im Text ausgefalteten Diskussion von Kunst- und Kulturkonzepten deutlich zeigt. Diese auf Authentizität und Eindeutigkeit angelegten Autothematisierungen werden zwar auch vom Charakter des Spiels angesteckt, doch erzeugen sie dennoch eine 'ernsthafte' Meta-Ebene, in der es um ein ganz allgemeines Problem von Kunst geht, um die Möglichkeiten und Grenzen von Repräsentation. Dabei wird dem Bild ein besonderer Platz zugewiesen. Bildende Kunst rückt in ein Oppositionsverhältnis zu erzählender Kunst, was die Unterscheidung von mimetisch und amimetisch funktionierenden Kunstformen auf den Plan ruft. Der Prosatext untergräbt, so gesehen, quasi seine eigene Stellung, indem er anderen Künsten seine Stimme leiht.

In einem umfassenderen Rahmen wird aber zugleich die Diskussion um Kunst vs. 'Realität' geführt, die Vaginov in allen drei Romanen immer wieder anders und neu besetzt und die zudem immer mit einem kulturologischen Konzept verknüpft wird. Die Romane sind also, in je unterschiedlicher Weise, spätavantgardistische und kulturologische Meta-Romane ineins. Besonders prägnant werden kulturelle Konzepte im ersten Roman Vaginovs diskutiert, in *Kozlinaja pesn'*, dessen Interpretation nun folgen soll.

II. *KOZLINAJA PESN'*: DER METAMORPHOTISCHE ROMAN. META-LYRIK ODER META-FIKTION?

0. Einleitung

0.1. Doppelungen?

Kozlinaja pesn' präsentiert sich schon von Beginn an als Roman der Doppelungen. So gibt es zwei Einleitungen, die zwei unterschiedlichen Autorstimmen zugesprochen werden ("predislovie, proiznesennoe pojavljajuščimsja avtorom"; 19, und "predislovie, proiznesennoe pojavivšimsja avtorom"; 20[1]) und deren Inhalte widersprüchlich ausfallen. Ist im ersten Vorwort der Name der Stadt noch "Peterburg" und der Ton einer der Trauer um die im Absterben begriffene Stadt, so geht das zweite Vorwort bereits unverrücklich vom Tod Petersburgs aus. Folgerichtig wird dann auch die Aufgabe des Schriftstellers mit der eines Sargmachers gleichgesetzt:

> (...) avtor po professii grobovščik, a ne kolybel'nych del master. (...) Vot sejčas avtor gotovit grobik dvadcati semi godam svoej žizni. Zanjat on užasno. No ne dumajte, čto s cel'ju kakoj-nibud' grobik on izgotovljaet, prosto strast' u nego takaja. (...) I ljubit on svoich pokojnikov, i chodit za nimi ešče pri žizni, i ručki im žmet, i zagovarivaet, i ispodvol' doski zagotovljaet, gvozdiki zakupaet, kružev po slučaju dostaet.[2] (20)

Diese Aussage wirft insofern ein Licht auf den gesamten Roman, als die immer wieder in Erscheinung tretende Figur des namenlosen "avtor" mit einer gewissen Leidenschaft die übrigen Protagonisten beobachtet, verfolgt und verleumderisch 'verschriftet'. Die Figuren selbst befinden sich in einem all-

---

[1] Ich zitiere - nur mit Angabe der Seitenzahl - nach der von der Witwe A.I. Vaginova und der Vaginov-Forscherin T.L. Nikol'skaja besorgten Ausgabe von 1989 (Moskau). Die neuere Ausgabe (Moskau 1991), bei der zusätzlich noch V.I. Ėrl' mitgearbeitet hat, wird bei Abweichungen zwischen den beiden Redaktionen herangezogen.

[2] Fettdruck in Zitaten sind immer meine Hervorhebungen; Hervorhebungen des zitierten Autors markiere ich mit Unterstreichung.

mählich verlaufenden Degradations- und Sterbeprozeß, der entweder in den Tod mündet oder in einer totalen Absage an einstige Ideale endet.

Mit den Idealen ist ein weiteres wesentliches Konstituens des Textes angesprochen: es handelt sich nämlich um einen Ideenroman, in dem die Figuren Schablonen gleichen - sie bleiben seltsam leer und unbestimmt -, die Vorstellungen, Ideen, Ideale, denen sie anhängen, nehmen dagegen Gestalt an und werden in diversen Konstellationen ausagiert. Eine der wichtigsten Oppositionen des Romans ist dann auch die zwischen Geist und Materie. Die Figur der Doppelung[3] darf nun nicht so verstanden werden, daß sich *Kozlinaja pesn'* lediglich in gedoppelten (oder gespaltenen) und damit Oppositionen bildenden Strukturen erschöpft. Die genaue Lektüre wird vielmehr ergeben, daß der Anfang des Romans, der in zwei Vorwörtern in doppelter Weise vorliegt, eine falsche Fährte für die Rezeption legen will.

Wichtiger noch als die Doppelung sind, wie sich herausstellen wird, Verfahren der Multiplizierung sowie der Zerstückelung, Auflösung oder Verwandlung von semantischen Positionen, und zwar auf alle Textebenen. Dies kann auf unterschiedliche Arten vor sich gehen. Entweder werden Semanteme einander konfrontiert, was mal eine Aporie zur Folge hat und mal eine paradoxe Konstellation, oder sie verschmelzen, verfließen, verlieren ihre Konturen, verflüchtigen sich. Als Beispiel kann hier das Verfahren des narrativen Kurzschlusses[4] angeführt werden, aus dem eine paradoxe Vermischung narrativer Ebenen resultiert. Verantwortlich für den narrativen Kurzschluß zeichnet der "avtor", denn er ist sowohl Figur des Textes als auch ein Romanschreiber, der die ihn umgebenden Textfiguren in seinem Roman abbildet. Somit befindet er sich innerhalb und außerhalb des Textuniversums, was unauflösbare Widersprüche zur Folge hat. Neben der Innen-Außen-Problematik wird über die Ebenenverschränkung auch ein Diskurs zu den Phänomenen Nähe bzw. Distanz geführt, der zudem mit den Aspekten Macht/Ohnmacht[5] und (In-)Authentizität verknüpft ist.[6]

---

[3] Šindina geht ausführlicher auf Doppelungen und Doppelgänger ein (vgl. 1991a). Die hauptsächliche Opposition besteht bei ihr in der zwischen der profanen und der sakralen Welt. Vor diesem Hintergrund macht sie das Prinzip des Karnevals bei der Interpretation von *Kozlinaja pesn'* stark.

[4] Vgl. allgemein zum narrativen Kurzschluß in postmoderner Literatur Reckwitz 1986.

[5] Segal betrachtet den "avtor" als allmächtige, allwissende und unanfechtbare Instanz und betont ebenfalls den konstruierten Charakter der Figur (vgl. 1981:208).

[6] Auch Shepherd führt in diesem Sinne aus, daß der "avtor" als metafiktionale Instanz im Text auftritt und daß er "seine Helden" manipuliert (vgl. 1992:111).

Die Struktur, der sich Vaginov häufig zu bedienen scheint, ist demnach nicht die der einfachen Doppelung (oder Aufspaltung), sondern es werden mit einem einzelnen Element oder einer einmal etablierten Opposition mehrere gleichzeitig oder nacheinander ablaufende Operationen durchgeführt, so daß die Sinngenerierung mehr und mehr erschwert wird und schließlich auf der Primär-Ebene nur noch sehr eingeschränkt gelingen mag. Zudem ist jedes einzelne Detail in der Vaginovschen Prosa von Bedeutung - die Texte sind semantisch überdeterminiert, gesättigt -, was einer befriedigenden Interpretation ebenfalls entgegensteht.

Nun handelt es sich bei *Kozlinaja pesn'* um einen Meta-Roman, d.h. es liegt eine Doppelung in eine Primär- und eine Meta-Ebene vor. Doch ist auch diese Struktur wieder eine komplexere, denn das selbstreflexiv funktionalisierte Thema der Literatur wird aufgespalten in die Unteraspekte Lyrik und Prosa, die sich als die beiden zentralen Paradigmen für den Text erweisen.[7]

0.2. Meta-Lyrik oder Meta-Fiktion?

Kozlinaja pesn' ist derjenige Roman Vaginovs, in dem die Meta-Ebene am explizitesten ausfällt. Hierfür stehen die namenlosen Protagonisten "avtor" und "neizvestnyj poët", wobei ersterer die Prosa repräsentiert, letzterer die Lyrik. In ihren (Streit-)Gesprächen werden heterogene Standpunkte nicht nur zur Literatur deutlich, sondern auch zu Fragen der Kultur, der Tradition, des vergangenen und gegenwärtigen Lebens. Diesen beiden Schreiber-Paradigmen stehen weitere zur Seite; eigentlich sind alle männlichen Figuren Schriftsteller mit dezidierten Vorstellungen zum Thema der Literatur im speziellen und dem der Kultur im allgemeinen. Das bedeutet, daß das Thematisieren von Schaffens- und Schöpferproblematiken im Roman im Vordergrund steht. Die eigene Poetik wird diskutiert, hinterfragt und an Beispielen veranschaulicht, aber auch fremde Poetiken werden aufgerufen und vorgeführt bzw. verworfen.[8] Für die Interpretation des Romans heißt das, den

---

[7] Šindina dagegen sieht als zentrale Opposition die zwischen Realität und Kunst, die durch das Theater neutralisiert wird (vgl. 1993a). Die Romanform selbst ist für sie eine Mischform zwischen Prosa und Drama. So versucht sie, die Transformationsmechanismen und Kippbewegungen fassen und beschreiben zu können. Zwar geht sie auch auf die Bedeutung der Meta-Ebene für die Sinnkonstitution des Textes ein, doch greift ihre im Zusammenhang mit der antiken Tragödie und Mythologie stehende, mythopoetische Lektüre im wesentlichen zu kurz.

[8] In bezug auf den Umgang mit der literarischen Tradition lassen sich Ähnlichkeiten zu den Texten von Daniil Charms feststellen. Vgl. Roberts (1992).

Zusammenhang zwischen der augenscheinlichen Dominanz der selbstreferentiellen und -reflexiven Autothematisierungen und den erzähltechnischen Strategien der Meta-Fiktion darzustellen. Metafiktional und metalyrisch sind die Aussagen der vielen Schreiberfiguren über Kunst, Literatur, Prosa und Lyrik. Die Hauptfigur, "neizvestnyj poėt", ist Lyriker, aber nicht er allein schreibt in diesem Roman Gedichte und äußert wiederholt seine Gedanken hierzu. Das Lyrikthema wirft die Frage auf, ob nicht der Text vorrangig metalyrisch und weniger metafiktional strukturiert ist, wobei Meta-Lyrik verstanden wird als Meta-Ebene, die sich mit Lyrik auseinandersetzt, und Meta-Fiktion als fiktionsorientierte Meta-Ebene. Für *Kozlinaja pesn'*, so lautet meine These, liegt eine Mischform vor, die die vorrangig lyrisch (und auch metalyrisch) geprägten Erzählungen *Monastyr' Gospoda našego Apollona* und *Zvezda Vifleema* Vaginovs[9] weiterentwickelnd fortführt. Diese Mischform ist dadurch charakterisiert, daß die Selbstthematisierungen im Roman häufig mit Fragen der Lyrik zu tun haben, wohingegen der Raum, in welchem diese Meta-Ebene situiert ist, eindeutig ein Prosaraum ist. In diesem Prosaraum entwickelt Vaginov narrative, autoreflexiv funktionierende Verfahren wie etwa die Spiegelfigur der *mise en abyme*, so daß zur am Sujet orientierten Meta-Lyrik die über das Erzählerische ins Spiel gebrachte Meta-Fiktion hinzukommt.

Fast alle Motive und Handlungsfragmente in diesem philosophieüberfrachteten und reflexionsreichen Roman lassen sich metafiktional oder metalyrisch deuten, also etwa auf die Relation des Schriftstellers zu eigenen bzw. fremden Texten oder auf die ihn umgebende 'Welt' übertragen. Der fiktionale Text ist demnach sowohl der Ort als auch das Medium für poetologische und ästhetische, auto- und heteroreferentielle Reflexionen. Er spaltet sich quasi in zwei konkurrierende Modi auf, in einen narrativen, den Gesetzen des Fiktionalen folgenden, und einen theoretischen, diesen Gesetzen nicht unterliegenden Diskurs. Je nach Fokussierung gewinnt einmal das fiktionale Moment die Oberhand im Text, einmal die Theoriebildung, die die Narration immer wieder gänzlich in den Hintergrund abdrängt.

Generell läßt sich für *Kozlinaja pesn'* festhalten, daß die Betonung auf der Autonomie der Kunst liegt. Nicht die Identität der Figuren steht im Mittelpunkt, sondern die des Kunstwerks. Der eigentliche Held ist demnach auch

---

[9] Es handelt sich um Vaginovs erste Prosaversuche. Sie sind 1922 erschienen im Almanach *Abraksas*. Vgl. Shepherd 1992:90.

nicht mehr ein Protagonist, sondern die Sprache, das Wort.[10] Auf die im Roman häufig aufgeworfene Frage nach dem Ende der Kultur, der Epoche, der Dichtung, des Lebens, nach Erlösung oder Untergang kann zwar - bedingt durch den prozeßhaften Charakter - keine eindeutige Antwort gegeben werden, doch sie erhält vor dem Hintergrund des von Vaginov präferierten archaisch-zyklischen Denkens eine neue Bedeutung. Ein Ergebnis einer metatextuell ausgerichteten Lektüre könnte dann sein, den Roman Vaginovs nicht - wie es häufig in der Sekundärliteratur geschieht - als Botschaft vom Ende des Autors, des literarischen Textes, der europäischen Kultur zu sehen, sondern als Ort, an dem ein Streit der Konzepte ausgetragen wird. Somit werden nicht Untergang und Tod schlechthin als dominierende Phänomene von *Kozlinaja pesn'* betrachtet, sondern die Auseinandersetzung, die Suche nach neuen Möglichkeiten, neuen Gattungen und Ausdrucksformen vor dem Hintergrund der im Text versammelten Traditionen.

Vaginovs Roman experimentiert mit der Sprache, mit den unterschiedlichen Auffassungen vom literarischen Wort. Doch anders als bei einigen der Hauptvertreter der neuen amerikanischen *metafiction* wäre es zu kurz gegriffen, sich z.B. Foltas Aussage (1991:447) anzuschließen: "Der 'Inhalt' der 'experimental fiction' ist in erster Linie ihre Form, ihre Sprache." Dies umfaßt nur den einen Pol des Vaginovschen Meta-Romans. Gerade das Wort, die Sprache wird in *Kozlinaja pesn'* zum Meta-Sujet und unterliegt so einer immensen semantischen Aufladung. Das bedeutet, daß das Formexperiment durch das semantische Experiment bereichert wird.

Es gilt schließlich, auch auf die Besonderheiten der Narration in *Kozlinaja pesn'* genauer einzugehen. Hier zeigt sich ein Wechsel- und Zusammenspiel zwischen der poetischen selbstreflexiven Thematik einerseits und den komplexen narrativen Strukturen andererseits. An dieser Schnittstelle muß darüberhinaus die Sinnfrage für den Text gestellt werden, denn der Meta-Narration kommt eine eigene Bedeutungsbildung zu, die sich mit den Bedeutungsmustern auf der Sujet-Ebene potenziert. Es ist dabei zu untersuchen, ob die heterogene, chaotisch anmutende Erzählweise die eher einheitliche, sinnstiftende Thematik von Kunst, Kultur und insbesondere von Dichtung unterläuft oder ob sie diese durch die sowohl den Selbst-

[10] So gesehen partizipiert Vaginov auch nicht am spätavantgardistischen Tod des Textes, wie er bei seinen *Obèriu*-Mitstreitern Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij zu beobachten ist.

thematisierungen als auch der narrativen Präsentation inhärenteN Tendenz zur Selbstbezüglichkeit und Selbstbehauptung unterstützt.

0.3. Distanz, Nähe

Hierunter lassen sich ganz unterschiedliche Aspekte subsummieren. Einmal könnte die Tendenz des Textes zu einer phantastischen Logik, welche sich etwa in traumähnlichen Sequenzen manifestiert, genannt werden. Träume und Visionen entfernen die Helden von jeglicher Verhaftung in einem 'realen' Kosmos, nähern sie aber entweder an das traditionelle Kulturerbe an oder versetzen sie in einen rauschhaften, kreativ-schöpferischen Zustand. Wichtig hierbei ist der Prozeß der Metamorphose, der mit einem zyklischen Weltbild enggeführt wird. Grob gesprochen steht der "neizvestnyj poėt" für die Einheit im Hinblick auf die verschriftete Kultur, der "avtor" dagegen für die Distanz zu ihr. Verschmelzung kennzeichnet den Schaffensprozeß des Lyrikers, die Position des Prosaisten jedoch ist immer die eines Außenstehenden.

Eine weitere Frage zum Thema Distanz und Nähe schließt hier an, nämlich die der Perspektivierung. Durch den Wegfall einer verläßlichen Erzählinstanz - wodurch Vaginov sich als ein Erzähler der zwanziger Jahre ausweist (man denke etwa an Ju. Olešas Roman *Zavist'*) - wird die Frage der Fokussierung virulent. Der selten wirklich faßbare Erzähler changiert zwischen einer allwissenden und einer sehr eingeschränkten Perspektive, was oft mit Signalen wie "kazalos'" o.ä. deutlich gemacht wird. Der "avtor" dagegen geriert sich als allmächtige, alle Dinge überblickende Instanz, indem er in der ersten Person auftritt. Dabei ist oft die Entfernung des "avtor" vom übrigen Geschehen von Bedeutung. Die Authentizität dieser Perspektive wird im Text jedoch in der Gegenüberstellung zur die Nähe suchenden Sicht des "neizvestnyj poėt" kritisch hinterfragt.

Es läßt sich behaupten, daß Vaginov ein Verwirrspiel treibt, das mit den Aspekten Nähe und Distanz zu tun hat. Ein ständiges Changieren zwischen Entfernung (Ironie) und Annäherung (Sympathie oder Empathie) führt den Leser mal nahe an die beschriebenen Ereignisse und Gestalten heran, mal entfernt es ihn wieder. Dies kann sogar mitten in einer Szene geschehen, so daß eine Orientierung gänzlich unmöglich erscheint. Hinzu kommt der ständige Perspektivenwechsel - und nicht zufällig ist das Thema des Blickes im Roman so virulent. Das Subjekt der Rede/der Erzähler kann in jede beliebige Figur hineinschlüpfen, inklusive in die des "avtor", womit er Metamor-

phosen durchmacht, die ihn den Protagonisten angleichen. Šindina spricht von einem karnevalesken Vertauschen der Masken, das zu Entfremdungen oder Annäherungen führt (vgl. 1989). Meines Erachtens handelt es sich jedoch nicht so sehr um ein Maskenspiel, da die Figuren psychologisch nicht ausgeführt werden bzw. nur durch ihre Ideen existieren. Es gibt somit nichts zu verbergen, wozu es einer Maske bedürfte, und auch das Lüften der Maske würde nicht zu einer Entdeckung führen. Da Vaginov das Begriffsfeld zu Verwandlung und Metamorphose selbst ausfaltet, erscheint es mir sinnvoller, hier autoreflexive, poetologische Beschreibungsbegriffe zu vermuten, die stellvertretend die Instabilität und Fluktuation der Erzählinstanzen zu erfassen vermögen.

0.4. Der kulturologische Roman

Bereits die beiden frühen Erzählungen Vaginovs - *Monastyr' Gospoda našego Apollona* und *Zvezda Vivleema*[11] - beschäftigten sich mit dem Zusammenhang zwischen Schreiben und Kultur, doch in *Kozlinaja pesn'* wird dies Thema noch zentraler verhandelt. Kultur wird vornehmlich als schriftliche verstanden und umfaßt philosophische wie literarische Werke. Vaginov geht allerdings, was die Tradition anbelangt, sehr selektiv vor. Bei der konkreten Nennung von Autoren und Werken stehen nicht so sehr russische Namen im Vordergrund als vielmehr westeuropäische. Die Auswahl ist bemerkenswert, und für den russischen Leser sind sicherlich nicht alle Literaten und Philosophen vertraut. Es finden sich Góngora y Argote, Chateaubriand, Novalis, Henry Etienne, Etienne Dolet, Baudelaire, Lorenzo Medici, Aulus P. Flaccus Persius, Giambattista Marino, Philostratos d. Ä.[12], Giovanni Battista Piranesi, Puškin, Dante, Origenes - um nur einige zu nennen.[13] Die Namen gehören unterschiedlichen Epochen (etwa Antike, Spätantike, Renaissance, Barock, Romantik) wie Regionen (Frankreich, Italien, Rom, Griechenland etc.) an und bieten einen bunten Reigen durch die abendländische Literatur- und Kulturgeschichte. Das Besondere an der Versammlung der Dichter und Denker ist die bloße Äußerung des Namens. Vaginov scheint sich damit einerseits der Tradition versichern und zugleich an ihr, eben durch die Aufzählung der vielen Namen, partizipieren zu wollen. Die Inhalte oder Konzepte, die sich

[11] Beide sind in dem Prosaband von 1991 (Moskau) veröffentlicht.

[12] Dem genauen Wechselbezug zwischen *Kozlinaja pesn'* und Philostratos spürt Shepherd (1992:109) nach. Er sieht in ihm v.a. ein Symbol der Kontinuität.

[13] Die Reihenfolge der Aufzählung entspricht der Reihenfolge der Auftritte im Roman.

hinter diesen Namen verbergen, bleiben zunächst unberücksichtigt. Šindina spricht von einer Montage heterogener Kulturtraditionen (1993a:224), doch darin erschöpft sich das Wechselspiel von Kultur und Text noch nicht: die im Text versammelten kulturellen Paradigmen sind nicht einfach statisch montiert, sondern befinden sich wiederum in Bewegungszusammenhängen, bei denen es zu Brüchen, Verschiebungen und ungewöhnlichen Verschmelzungen kommen kann.

Desweiteren sind alle Figuren charakterisiert durch den Versuch der Kultur- und Traditionsteilhabe. Teptelkin, ein Sprachwissenschaftler und Schriftsteller, fühlt sich in besonderer Weise mit der Renaissance verbunden. Er schart eine Gruppe Gleichgesinnter um sich, die sich aus Schreibern und Philosophen zusammensetzt. Hier wären der "neizvestnyj poėt" und der "filosof" zu nennen, aber auch die Figuren Kostja Rotikov und Miša Kotikov, Mar'ja Petrovna und die Sladkopevceva. Der "neizvestnyj poėt" grenzt den Kreis um Teptelkin folgendermaßen von der Umgebung ab: "Filologičeskoe obrazovanie i interesy - ėto to, čto nas otličaet ot novych ljudej." (116) .

Die Figuren sind im phantastisch gezeichneten Petersburg/Leningrad der zwanziger Jahre nicht eigentlich zu Hause, weshalb sie sich zu ihrem Versammlungsort einen Turm außerhalb der Stadt auserkoren haben. Damit ist das Sujet von *Kozlinaja pesn'* in groben Zügen geschildert. Es besteht zu einem Großteil aus Reflexionen, Visionen, Gesprächen, die während nächtlicher Streifzüge oder sonstiger Zusammentreffen der Figuren stattfinden. Mit der besonderen Stellung, die das Gespräch innerhalb der Romanstruktur einnimmt, ist Vaginov in der Nähe der großen philosophischen Gespräche in Dostoevskijs Romane zu verorten und zugleich in die von Bachtin erforschte Tradition der Menippeischen Satire einzureihen.[14] Übrigens hat Bachtin selbst *Kozlinaja pesn'* in diese Linie gestellt (s. Nikol'skaja 1989:106, vgl. auch Šindina 1993a). Auch die Zugehörigkeit des Romans zur karnevalisierten Literatur scheint auf den ersten Blick aufgrund der besonderen Relevanz - man könnte auch sagen: Hypertrophie - der binären Strukturen und Ambivalenzen außer Zweifel zu stehen. Und dennoch: dieses vom Roman geradezu offerierte Deutungsangebot wird immer wieder unterlaufen.

Auf Sujet-Ebene nun gelingt das Bewahren der Kultur nicht, für das stellvertretend das erklärte Ziel der Teptelkin-Gruppe, nämlich das Bewahren der Kultur der Renaissance, steht. Doch kann der Roman als metakultureller ge-

[14] Der zum Beispiel auch die Romane Dostoevskijs angehören, die mit ihren philosophischen Gesprächen sicherlich ein Vorbild für Vaginov waren.

lesen werden, dem es auf der Meta-Ebene gelingt, dem Untergang der Kultur etwas entgegenzuhalten. Dies umso mehr, als das Kulturverständnis Vaginovs eng mit dem Schreiben korrespondiert. Schreiben und das den ganzen Text durchgehaltene Thema der Literatur stellen eine Möglichkeit dar, Kultur und Tradition zumindest nicht dem Vergessen und dem Tod auszuliefern.[15]

Kozlinaja pesn' erweist sich als kulturologischer Text noch in einem anderen Sinne. Er knüpft an unterschiedliche literarische Traditionen und Schulen an, indem er deren Poetiken teils affirmierend in seinen Text aufnimmt, teils sich von ihnen distanzierend abhebt: gemeint sind die Romantik, der russische Symbolismus, der Formalismus und die klassische Avantgarde. All diesen Poetiken ist ein Zug zur Selbstreflexivität und Metatextualität gemein. Beispielhaft genannt werden können hier die Spiegelmetapher der Romantik, die Theatervorstellungen der Symbolisten, das von den Formalisten erforschte Verfremdungsverfahren sowie die Formbezogenheit und die *bessjužetnost'*. Wichtig ist, daß sich Vaginov als Vertreter der Spätavantgarde oder auch der verspäteten Avantgarde vor allem durch einen kritischen Umgang mit der Tradition auszeichnet; dies läßt sich mithilfe der im Text vorgeführten Schreibertypen belegen, die unterschiedliche Positionen und Ästhetiken vertreten und diese im Dialog austauschen oder streitbar aufeinanderprallen lassen. (Wirklich offene Kritik wird jedoch erst in *Trudy i dni Svistonova* geübt, wo in einer ablehnenden Haltung und darüberhinaus auch sehr explizit die diversen Konventionsmuster parodiert und abgewählt werden.)

Doch zunächst zum 'wahren' Helden von *Kozlinaja pesn'*, zum Wort der Lyrik. Danach stehen die diversen Schaffens- und Schöpferthematiken des Romans im Mittelpunkt der Analyse, und schließlich geht es um die komplexe und paradoxe Sinngenerierung des Meta-Romans, bei welcher der Anfang mit dem Tod, das Ende dagegen mit dem Leben gleichgesetzt wird.

1. Das Material der Dichtung: das poetische Wort

Ein Hauptpunkt in meiner Lektüre von *Kozlinaja pesn'* ist das in spezifischer Weise eingebrachte Meta-Sujet, das sich um den Begriff und das Thema Wort dreht. Die im Roman mit größter Deutlichkeit akzentuierte Isotopie, die

[15] Laut Segal (1981:157) ist eine gängige Vorstellung des 20. Jahrhunderts, daß die russische Literatur als Instrument zur Kultur-Bewahrung fungiert. Zur Verbindung Vaginov und Mandel'štam, was das Thema der Kulturtradierung anbelangt, hat Sindina gearbeitet (vgl. 1991b).

Dichtung, Literatur, Schreiben und Originalität zum Gegenstand hat, wird immer wieder auf das Phänomen des Wortes, also das Ausgangsmaterial für den schöpferischen Prozeß zurückgeführt. Als Autothematisierungen sind die vielen expliziten Überlegungen der Schreiberfiguren im Roman zu verstehen, und sie sind, da sie ein den gesamten Roman affizierendes Reflexionsnetz spannen, zugleich Meta-Themen.[16] Das Wort kann aber zudem, wie dies auch Šindina vorschlägt (1992a:87), als Mikromodell begriffen werden, das eine Stellvertreterfunktion für unterschiedliche Bereiche ausübt.

Ausgehend vom Leitbegriff "slovo" demonstriert Vaginov so zum einen unterschiedliche ontologische Konzepte wie das profane, sakrale oder magische Wort, zum andern werden Poetiken auf ihren Umgang mit der kleinsten Einheit, dem Wort, befragt und einander konfrontiert. In diesem Kontext ist auch nochmals anzuknüpfen an die oben getroffene Unterscheidung zwischen Meta-Fiktion und Meta-Lyrik. Das sakrale Wort, wie es im Roman entworfen wird, betont die Aspekte von Kunst und Macht, indem es zum einen als Mediator zwischen dem Göttlichen und dem Dichter fungiert und zum anderen sein ihm inhärentes schöpferisches Potential in den Vordergrund rückt. Um es semiotisch auszudrücken: hier liegt eine Orientierung auf den Signifikanten, auf dessen Selbstwertigkeit und -bezüglichkeit vor. Dagegen hat das magische Wort[17] zugleich teil an der 'hohen' Kunst wie an der 'Realität', da es die Dinge der Welt nicht nur benennt, sondern sie auch im Schöpfungsakt des 'echten' Dichters erzeugt.

Desweiteren stellt Vaginov unterschiedlichste Einzelaspekte im Zusammenhang mit dem Begriff des Wortes dar, auf die in ihrer Gesamtheit hier nicht eingegangen werden kann. Das Geflecht von Bezügen, die sich auf einen einzigen Punkt, auf das Wort hin entwerfen, ist ein Indiz - unter vielen - für die hohe Komplexität und Konstruiertheit der Prosa Vaginovs. Jedes Detail, jedes einzelne Wort ist schließlich im Roman von Bedeutung, ist oft vielschichtig, oft auch ambivalent, schafft bis hin zu Paradoxa reichende Widersprüche und Verkettungen. Hierfür möchte ich beispielhaft den Aspekt des Fensters herausgreifen, der der mit dem Konzept des magischen Wortes verbundenen Beziehung zwischen 'Realität' und Kunst einen neuen Akzent verleiht, nämlich den der Illusion. Basierend auf einer sich so ergebenden Triade - 'Reales', Kunst, Illusion - werden literaturtheoretische Überlegun-

[16] Die Abgrenzung zwischen Autothematisierung und Meta-Thema wird sich weiter unten bei der genaueren Textanalyse ergeben.

[17] Sicherlich existiert ein intertextueller Bezug zwischen *Kozlinaja pesn'* und A. Belyjs *Magija slov*.

gen im fiktionalen Text angestellt, die für die gesamte metafiktionale Ausrichtung von *Kozlinaja pesn'* von Bedeutung sind.

1.1. Das sakrale Wort

Sakral und magisch sind zwei Attribuierungen im Zusammenhang mit dem Auto- und Meta-Thema Wort, die sich nicht immer eindeutig gegeneinander abgrenzen lassen. Man könnte eine modellhafte Grenze ziehen, indem man das Sakrale bei Vaginov mit der Idee der Dominanz von Kunst verbindet, wohingegen das Magische eher die Relation zwischen Kunst und 'Realität' in den Vordergrund rückt. Der sakrale Aspekt kristallisiert sich an folgender Textpassage heraus, in der die letzte, rauschhafte Schaffensphase des "neizvestnyj poėt" vor seinem Tod gezeigt wird (wie überhaupt das Thema des Sakralen v.a. mit der Figur des "neizvestnyj poėt" zusammenhängt; ausführlich zur Dichterproblematik und zu den Schreibertypen s. 2.):

> Snova, kak korobočki, dlja nego raskryvalis' slova. On vchodil v každuju korobočku, v kotoroj dna ne okazyvalos', i vychodil na prostor, i okazyvalsja vo chrame sidjaščim na trenožnike, odnovremenno i izrekajuščim, i zapisyvajuščim, i uporjadočivajuščim svoi zapisi v stich. (182)

Vaginov beschreibt hier das Wort als mehrschichtiges Gebilde: es ist Objekt, Material des Dichters, Gegenstand ("korobočka") und Subjekt ineins, zudem selbstwertig und unauslotbar. Der Vergleich der Wörter mit "korobočki" ruft zunächst Gogol's[18] *Mertvye duši* auf, genauer: die "škatulka" Čičikovs, die metonymisch für ihren Besitzer steht. Sie beinhaltet dessen gesamtes Lebenswerk, ist somit Stellvertreter für Leben und Person; man denke auch an die Figur der Korobočka, durch die diese Zusammenführung von Person und Schachtel noch hypostasiert erscheint. Bereits in den *Mertvye duši* hat die "škatulka" bzw. der "jaščik" unerklärliche, geheimnisvolle Ausmaße: wie bei einem Zaubergerät werden aus ihren Tiefen immer wieder neue Gegenstände hervorgeholt bzw. scheinbar von ihr selbst hervorgebracht.[19] Ähnlich bei Vaginov: der weite Raum der Schachtel ist sogar in der Lage, den Dichter

---

[18] Überhaupt ist die Gogol'-Folie für den Roman wie für Vaginovs Prosa insgesamt wesentlich.

[19] Vgl. die Beschreibung der "škatulka" (Gogol' 1959, Bd. 5:55f.), besonders: "Ves' verchnij jaščik so vsemi peregorodkami vynimalsja, i pod nim nachodilos' prostranstvo, zanjatoe kipami bumag i list, potom sledoval malen'kij potaennyj jaščik dlja deneg, vydvigavšijsja nezametno sboku škatulki. On vsegda tak pospešno vydvigalsja i zadvigalsja v tu že minutu chozjainom, čto naverno nel'zja skazat', skol'ko bylo tam deneg."

aufzunehmen, erweist sich aber auch als Un-Raum, der sich in seiner eigenen Tiefe verliert. Darüberhinaus vervielfältigt sich die Schachtel in viele gleichartige, und jede Wortschachtel gewinnt eine eigene Dynamik, indem sie sich aktiv dem dichterischen Zutritt öffnet. Schachteln und Kisten ("sunduk", "škatulka" etc.) kommen im übrigen in *Kozlinaja pesn'* häufig vor, meist als Aufbewahrungsort für Schriften. Dies gilt etwa für Teptelkins Lebenswerk, das Heft mit dem Titel "Ierarchija smyslov. Vvedenie v izučenie poėtičeskich proizvedenij" (51), oder für den Dichter Sentjabr', der seine besten Gedichte in einem "derevjannyj jaščik" (60) verwahrt.[20]

Bereits die Čičikovsche Schachtel hat mit dem Schreibthema zu tun - sie enthält Schreibutensilien -, doch wird der Prätext auch an diesem Punkt verlassen. Vaginov wendet im Vergleich "slova" - "korobočki" die Schachtel in eine poetische Größe, wobei das Wort mit autotelischen und sakralen Merkmalen ausstaffiert wird. Zwar profaniert der ironisch-groteske Ton Gogol's einerseits im manifesten Text die Idee der 'Wort-Schachtel', andererseits aber fehlt bei Vaginov dieser distanzierende Ton völlig; der heilige Kontext ("chram") wird lediglich durch den einem anderen Kontext entnommenen "trenožnik" gestört.

Einer - von mehreren möglichen - Zugängen zum Dichten wird in *Kozlinaja pesn'* also in der sakralen Handlung gesehen, was sich auch an dem Entwurf des Schriftstellers als Priester (s.u., 2.), aber besonders an der Annäherung von Wort und Tempel zeigt. Der Dichter vollzieht im Tempel rituelle Handlungen (aussprechen, niederschreiben, ordnen), wobei die phonetische Qualität des Wortes das hervorstechende Merkmal ist, das die Assoziationen des Schreibers in Gang setzt ("izrekajuščij" wird zuerst genannt[21]). An anderer Stelle heißt es: "Za neizvestnogo poėta slova sami dumajut" (38), womit der eigenständige Charakter des dichterischen Wortes noch weiter unterstrichen wird.

---

[20] Aber auch 'heilige' Gegenstände, die einmal im Besitz von Dichtern waren, werden in Schatullen gesammelt (vgl. "poėtičeskie predmety" und "škatulka"; 73). Die Erwähnungen von "sunduk", "škatulka", "jaščik" etc. evozieren außerdem die absurde Losung der *Obėriuty*: "Iskusstvo est' škaf" (vgl. dazu Mejlach 1990). Zu Recht weist Šindina (1991a:166) darauf hin, daß als heiliges Behältnis auch der Bücherschrank aufgefaßt werden kann, da er die gesamte, sich aus Einzeltexten zusammensetzende Weltkultur in sich aufnimmt.

[21] Der "neizvestnyj poėt" spricht einmal von der Lyrik als einer neuen Melodie für die Welt.

Anders als das sakrale Wort etwa in der Kabbala (nach Dornseiff, 1922:125, ist der Mensch dort auf der Suche nach dem zauberkräftigen, magischen göttlichen Wort; dies gilt auch für russische Vertreter einer Ursprachen-Theorie wie V. Chlebnikov) basiert die Vaginovsche Vorstellung vom Wort nicht auf einer Zweiteilung in eine göttliche und eine menschliche Sprache, sondern das Wort hat einen selbstbezüglichen, poetischen aktiven Anteil und einen eher sekundären, passiven operativen. D.h. der 'wahre' Dichter - der "neizvestnyj poėt" - läßt sich auf das sakrale Potential des Wortes ein und fungiert dann nur noch als ordnender Faktor im Ritual des Wortschaffens. Der Schreiber hat sich den "denkenden Worten" zu fügen,[22] damit 'wirkliche' Kunst entstehen kann. Diese Kunst wird in *Kozlinaja pesn'* nicht nur mit dem heidnischen Tempel ("chram"), sondern ebenso mit der orthodoxen Kirche in Zusammenhang gebracht[23], zugleich aber auch mit der heiligen Stadt, mit Peterburg/Leningrad oder dem ewigen Rom (s. dazu 2.).

Wichtig erscheint mir im Zusammenhang mit dem Motiv des Sakralen die über den Angelpunkt des Wortes vollzogene Ausrichtung zur Meta-Lyrik, d.h. hin zur Formulierung eines theoretischen Standpunkts zur Dichtung, und zwar im Medium des fiktionalen Textes. Das heilige Wort steht für die gesamte Schaffensmethode des "neizvestnyj poėt" und ist somit ein zentrales Paradigma[24] für die poetologischen Reflexionen und Kommentare in *Kozlinaja pesn'*.

1.2. Eigen und fremd: die wortzentrierte poetologische Reflexion

Das Schwanken des Romans zwischen den Polen Meta-Lyrik und Meta-Fiktion läßt sich hier beispielhaft zeigen, denn das sakrale Wort, quasi ein "dichterischer Selbstbeschreibungsbegriff" (Greber 1993b:2), bildet den Ausgangspunkt für einen ausführlichen und im fiktionalen Text immer wieder neu in Szene gesetzten expliziten Diskurs über dichterische Techniken und Weltmodelle, der sogar in einer regelrechten Theorie der Dichtung gipfelt.

---

[22] Der "neizvestnyj poėt" sagt etwa: "i slova mne po nočam ėto govorjat." (117)

[23] Die Frau Teptelkins, Dalmatova, verbindet ihre Gedanken zur Kirche der Orthodoxie eindeutig mit dem Thema der Kunst. Die Kirche ist eine "vozvyšennoe predstavlenie", welche "trebuet osobogo jazyka i nekotoroj neponjatnosti" (200). Diese Momente werden auf ihre Kunstvorstellung übertragen, wenn sie sagt: "V iskusstve dolžen byt' moment irracional'nogo." (200)

[24] Auf die sakrale Basis der von Vaginov thematisierten Dichtungskonzeption weist auch Šindina hin (1992a:87, s.a. 1989:94f.).

Interessant ist, daß hiervon auch die implizite Poetik von *Kozlinaja pesn'* betroffen ist, die sich als Mischform zwischen Lyrik und Prosa präsentiert und so die in den expliziten poetologischen Darlegungen geronnenen Aspekte widerspiegelt. Das heißt, es stellt sich die Frage, inwieweit das Erzählen selbst von der Lyrik, der Wortkunst beeinflußt ist. Die Prosa Vaginovs - wie überhaupt die russische Prosa der Moderne - weicht in erheblichem Maße von den Vorgaben des am Realismus ausgerichteten mimetischen Erzählens ab. Wolf Schmid stellt vor diesem Hintergrund die Frage, ob die gängige Unterteilung in Prosa vs. Poesie nicht sinnvoll abgelöst werden könnte durch die von Hansen-Löve vorgeschlagene Dichotomie "Wortkunst"[25] vs. "Erzählkunst", wobei "die Prosa sowohl der symbolistischen als auch der avantgardistischen Moderne den Typus der 'Wortkunst'" (Schmid 1992:17) realisiert. Vor diesem Hintergrund läßt sich die "Hypertrophie der Literarizität", "das selbstwertige, zum Ding gewordene Wort" (ebd. 18) in nicht-lyrischen Texten noch einmal anders einzuordnen. Anders als in der Meta-Fiktionstheorie wird hier nicht das selbstreflexive und bewußte Element des amimetischen Erzählens betont, sondern das vor- bzw. unbewußte, mythologische, dem Symbolismus zuzuordnende Denken und/oder aber archaisches Denken, wofür die Avantgarde steht. Vaginovs spezifischer Prosaraum, in dem in den fiktionalen Rahmendiskurs noch näher zu bestimmende lyrische Intexte eingestreut sind, läßt sich damit durchaus sinnvoll in der Moderne plazieren. Es finden sich in *Kozlinaja pesn'* für die Zeit typische (Grenz-)Phänomene, etwa, um nur einige Beispiele zu nennen, Anklänge an die rhythmisierte Prosa, die auf Andrej Belyj zurückgeht, oder die realisierte Metapher, nach Schmid (ebd. 19) die "charakteristische Trope der Avantgarde", außerdem Metamorphosen, Paronomasien und Wiederholungsstrukturen. Die Sukzessivität, die zeitliche Organisation des Erzählens wird durch die Verräumlichungstendenz der Wortkunst ergänzt oder gar ersetzt. Das logische, an kausalen Verknüpfungen interessierte Denken macht häufig dem assoziativen Element der Lyrik Platz. Wie schon erwähnt, thematisiert Vaginov nicht nur über das Sprachrohr des "neizvestnyj poėt" das von Assoziationen geleitete Schaffensprinzip, sondern er gestaltet darüberhinaus auch Teile seines Romans mithilfe wortkünstlerischer Verfahren.

---

[25] "Slovesnoe iskusstvo" ist eigentlich ein bereits im Formalismus gebildeter Terminus (vgl. Schmid 1992:17).

Hierzu möchte ich lediglich einige Beispiele anführen, die Phänomene wie Alliteration, rhythmische und phonetische Wiederholungen, Assonanzen und Paronomasien umfassen:

> Lišennaja list'ev lipa pomnit (...). (115); Čivo, čivo... Vot i vokzal. U Kosti Rotikova paločka s bol'šim košač'im glazom. U Kosti Rotikova glaza golubye, počti sapfirovye. U Kosti Rotikova pal'ey dlinnye, rozovye. (82); Vot ja i zakutalsja v kitajskij chalat. Vot rassmatrivaju kollekciju bezvkusicy. Vot deržu palku s ametistom. (113)

Diese wenigen Beispiele zeigen kaum die Bandbreite der unterschiedlichsten Stile und Verfahren, die in *Kozlinaja pesn'* bereitgestellt werden. Viele Passagen erinnern zudem stark an Gogol's groteske Kalauer:

> (...) šeptal požiloj molodoj čelovek drugomu požilomu molodomu čeloveku. (...) šeptala odna prygajuščaja baryšnja drugoj prygajuščej baryšne. (105)

Eine andere Stelle evoziert dagegen die Charms'sche Nonsense-Poetik[26]:

> Na grudi sverkal bol'šoj izumrud, a v ušach ničego ne bylo. (105)

Die intertextuell funktionierenden Stilisierungen sind ohne besondere Markierungen über den gesamten Roman verstreut und stehen dadurch auf einer Stufe mit den lyrisch anmutenden Textstellen des Vaginovschen Erzählens. Die Vielzahl von Stilen korreliert im Roman mit unterschiedlichen Vorstellungen und Methoden des Wortschaffens, welche von verschiedenen Dichterfiguren vertreten werden. Das bedeutet, daß das implizite Vorgehen im Text, das Prosa- mit Lyrikelementen verschweißt, analog zur lyrischen Ausrichtung des explizit gemachten Wort-Themas zu sehen ist.

1.2.1. Die Reflexionen des "neizvestnyj poėt"

Hier interessieren zunächst hauptsächlich die Reflexionen des "neizvestnyj poėt", der durch seinen selbstgewählten Tod der alle Figuren erfassenden Degradation entkommt und aufgrund dessen eine zentrale Stellung im Figurenensemble einnimmt. Seine herausragende Position wird kaum je von einer übergeordneten Instanz bezweifelt.

Zur dichterischen Selbstverortung des "neizvestnyj poėt" gehören die Stichworte "sopostavlenie slov" (39), "obraznost'" (48), Vieldeutigkeit (vgl.

---

[26] Einen guten Überblick über die *obėriutische* Poetik bietet Gerasimova in ihrem Artikel zum Lachen bei den *Obėriuty* (1988).

104), Assonanzen (dazu vgl. Šindina 1992a:86, s.a.u.) oder auch die Allegorie:

> - Moi stichi, - neizvestnyj poėt zadumalsja, - možet byt', sovsem ne stichi. Možet byt', oni ottogo tak dejstvujut. Dlja menja oni inoskazanie, nuždajuščijsja v interpretacii special'nyj material. (59)

Eine Antwort darauf, wie dies "besondere Material" aussehen soll, gibt der Sprecher nicht, nur der Romantext verhilft zur Entschlüsselung dieses Rätsels. Dabei spielt das auf der Meta-Ebene eingesetzte Sujet des Wortes eine entscheidende Rolle. In diesem Zusammenhang ist zudem ein Vortrag des "neizvestnyj poėt" vor einem eigentlich 'unwürdigen' Publikum von besonderem Interesse:

> - Vy stremites' k bessmyslennomu iskusstvu. Iskusstvo trebuet obratnogo. Ono trebuet osmyslenija bessmyslicy. Čelovek so vsech storon okružen bessmyslicej. Vy napisali nekoe sočetanie slov, bessmyslennyj nabor slov, uporjadočennyj ritmovkoj, vy dolžny vgljadet'sja, včuvstvovat'sja v ėtot nabor slov; ne proskol'znulo li v nem novoe soznanie mira, novaja forma okružajuščego, ibo každaja ėpocha obladaet ej odnoj svojstvennoj formoj ili soznaniem okružajuščego. (98)

Die theoretischen Ausführungen zur Wortkunst überfordern das Publikum, so daß der "neizvestnyj poėt" eine praktische Demonstration dazu anschließt:

> - Okna komodov, derev'ja sadov... čto ėto značit? - (...) - Chorošo, - ulybnulsja neizvestnyj poėt. -Značit, domá - komody. (...) - Polučaetsja: v domach-komodach živut ljudi, podobno tomu kak derev'ja rastut v sadach. (98)[27]

Die zitierte Stelle ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. So scheint das Konzept des sakralen Wortes ("včuvstvovat'sja v ėtot nabor slov") durch, denn auch hier wird dem Wort eine selbständige Qualität zuerkannt. Die Worte sind es, die sich, nur durch das dichterische Gefühl des Rhythmus gezähmt, der Suche nach dem Sinn - "Iskusstvo (...) trebuet osmyslenija bessmyslicy." (98) - erschließen. Erhärtet wird die Eigenständigkeit des Wortes durch ein Zitat, das ebenfalls für den "neizvestnyj poėt" steht: "protjagivaetsja ruka smysla iz-pod odnogo slova" (109).

Die Dichtkunst des "neizvestnyj poėt" selbst gibt aber noch weitere Auskünfte, die über dessen theoretische Formulierung hinausgehen. Neben dem im obigen Vortrag thematisierten Prinzip des Rhythmus scheint ein weiteres

---

[27] Die Zuhörer äußern sich eher verächtlich über die ihnen dargelegte dichterische Methode. Die Reaktionen reichen von "bessmyslica", "štuka-to" (98) bis "Zaumnye i vmeste s tem nezaumnye." (99) Dahinter verbirgt sich sicherlich auch eine Anspielung auf die zeitgenösssischen Reaktionen zu den Gedichten Vaginovs (vgl. Čertkov 1982 oder 1992).

Verfahren formgebend zu sein, nämlich das der assoziativen Verkettung (vgl. Šindina 1991a:167) von selbständigen Worteinheiten. Assoziation und Rhythmus verschweißen die "unsinnige Auswahl an Worten" zu einem neuen Gefüge, einem neuen "Weltbewußtsein". Dementsprechend ist im Wort als Mikrokosmos der gesamte Makrokosmos, die Welt enthalten, und der Dichter hat die Funktion eines Vermittlers zwischen beiden Systemen (vgl. auch Šindina 1992a:87). Daß das lyrische Ergebnis für die Zeitgenossen - wie auch für den ungebildeten Zuhörerkreis des "neizvestnyj poėt" - unverständlich sein kann, wird in *Kozlinaja pesn'* immer wieder angesprochen (vgl. etwa "neponjatye metafory"; 39). Die dichterische Leistung formuliert Vaginov klarer noch an anderer Stelle:

> (...) i stal sočetat', kak nekogda, pervye prichodivšie emu v golovu slova. Polučilas' pervaja stroka. On sidel nad nej i ee osmysljal, zatem stal udaljat' stolknovenie zvukov, zatem sintaksičeski uporjadočivat' i dobavljat' vtoruju stroku. Snova, kak korobočki, dlja nego raskryvalis' slova. (182)

Die Stationen Verbinden, Sinn-Geben und Anordnen können jedoch keine völlige Annäherung an den letztlich nie unauslotbaren Sinn des Wortes bieten. Sehr gut zeigen läßt sich das an der Gedichtzeile "Okna komodov, derev'ja sadov". Die Erklärung des "neizvestnyj poėt" hierzu greift viel zu kurz und wirkt deshalb beinahe lächerlich bzw. ist auf die inadäquate Situation - ein auserwählter Dichter inmitten von Uneingeweihten - abgestimmt. Hinter jedem einzelnen Wort steckt so viel mehr an Sinn als das platte "v domach-komodach živut ljudi, podobno tomu kak derev'ja rastut v sadach." (s.o.), wobei die Vieldeutigkeit und geschichtete Verfaßtheit gerade der gewählten Worte durch einen Akkumulationsprozeß innerhalb des Vaginovschen Romans entsteht. So sind eben die vom "neizvestnyj poėt" erwähnten Elemente Fenster, Schrank/Kommode, Baum und Garten in *Kozlinaja pesn'* Chiffren oder auch Mythologeme. Gerasimova spricht in bezug auf die *obėriutische* Textpraxis v.a. Vvedenskijs vom "Symbol-Zeichen" ("simvoličeskij znak", 1988:65), das sich ebenfalls nur aus dem Gesamttext erschließen lassen (z.B. Schrank, Glas, Teller). So konnotiert der Garten in Vaginovs Prosa Fruchtbarkeit und paradiesische Zustände (der winzige Garten von Teptelkin und seiner Frau wird als Paradies vorgestellt), er kann laut Šindina sogar als Metapher für die Schöpfung der Welt (1991a:167) gelesen werden. Bäume dagegen rufen die Antike[28] auf, da Teptelkin in ihnen Mo-

[28] Šindina untersucht Vaginovs Rezeption der Antike (vgl. 1992b) in *Kozlinaja pesn'*. Daß sich Vaginov in besondeem Maße für die Antike interessierte, wird in der Sekun-

delle für Statuen sieht, und Statuen wiederum durchziehen als der antiken Welt zugehörige Symbol-Zeichen das Gesamtwerk Vaginovs.[29]

Über das Symbol-Zeichen wird das Thema des Wortes mit einem objekt- oder auch bildhaften Element bereichert, das in den Überlegungen und Darlegungen des "neizvestnyj poėt" ebenfalls begegnet. Doch vornehmlich der Roman fügt den vom Dichter thematisierten Aspekten des sakralen Wortes, Rhythmus und der Assoziation noch den der Bildlichkeit hinzu.[30]

Desweiteren taucht nicht zufällig als ein Gegenstand im oben angegebenen Demonstrationsbeispiel die Kommode[31] auf, die zum einen an das bereits erwähnte heilige Behältnis (Truhe, Schachtel, aber auch Bücherschrank) anschließt, zum andern auf den 'unsinnigen' Leitspruch der *Obėriuty* verweist: "iskusstvo est' škaf" (vgl. Gerasimova 1988:53). Darin drückt sich in komprimiertester Form die Suche nach einer neuen Bestimmung und Relation von Signifikat und Signifikant aus.[32] Die Bedeutung, die dem Wort in der poetischen Praxis der *Obėriuty* zukam, war wohl ausschlaggebender Faktor für die Annäherung Vaginovs an die Gruppe.[33]

1.2.2. Reflexionen zu fremden poetischen Praktiken

Es läßt sich zeigen, daß über die Schnittstelle Wort tatsächlich die eigene poetische Praxis mit fremden Poetiken verknüpft wird. Das bedeutet, daß das Wort zum einen als Mediator auf der thematischen Ebene (zwischen Dichter und Schöpfung oder Dichter und dem Numinosen) fungiert, zum andern aber

---

därliteratur immer wieder hervorgehoben. Beschäftigt hat sich Vaginov mit der Antike u.a. in der 'Arbeitsgruppe' ABDEM, einem Kreis von Leningrader Gräzisten. Zusammen mit Egunov übersetzte er beispielsweise Longin.

[29] Eine Stelle, die von Statuen handelt, möchte ich angeben: Zu dem Gedicht "Est' v statujach vina očarovan'e, Vysokoj oseni p'janjaščie plody..." bemerkt Teptelkin: "v ėtich strokach skryto celoe mirovozzrenie, celoe more snujuščich, to podnimajuščichsja kak volny, to isčezajuščich smyslov!" (79)

[30] Vor diesem Hintergrund sind denn auch die auffällig häufigen Visionen der Schreiberfiguren zu sehen, auf die ich unter 2. eingehen werde.

[31] Zum Fenster als komplexem Semantem werde ich weiter unten einiges ausführen.

[32] S. Gerasimova (1988:53ff.), Levin (1978:289ff.). Im Manifest der *Obėriuty* heißt es: "Ljudi real'nye i konkretnye do mozga kostej, my - pervye vragi tech, kto cholostit slovo i prevraščaet ego v bessil'nogo i bessmyslennogo ubljudka. V svoem tvorčestve my rasširjaem i uglubljaem smysl predmeta i slova, no nikak ne razrušaem ego." (Milner-Gulland 1979:70)

[33] Auch Gerasimova (1989:147) sieht als Grund für die Mitgliedschaft Vaginovs bei den *Obėriuty* das spezifische Verhältnis des Schreibers zum Wort.

auch eine Vermittlerrolle auf der Meta-Ebene übernimmt. Ich möchte beispielhaft auf die *Obėriuty*, auf Brjusov, Gumilev[34] und die futuristische *zaum'*-Konzeption eingehen.

Beim "sopostavlenie slov" - über dieses Prinzip reflektiert wiederholt der "neizvestnyj poėt" und führt es regelrecht vor - wird ein charakteristisches Merkmal des *obėriutischen* Textverständnisses evoziert, nämlich das "stolknovenie slovesnych smyslov".[35] Das Bemühen des "neizvestnyj poėt", den Sinn im Unsinn zu finden, zeugt davon, daß es ihm, wie den *Obėriuty*, um neue Bedeutungsschichten des Wortes und letztlich um die Schaffung einer neuen Realität geht. Für *Obėriu*-Texte wie für die Poetik Vaginovs gilt, daß die ungewöhnliche, auf dichterischer Intuition bzw. auf Ausschaltung der kontrollierenden Instanz des Bewußtseins beruhende Verbindung von Worten mit den Prinzipien des Zufalls und der Zerstörung der 'normalen' Syntax arbeitet (vgl. auch Gerasimova 1988:68). Auch die Semantik der Worte wird deformiert, oder anders: das Signifikat verändert sich, indem die zufällig angrenzenden Worte in der Berührung den jeweiligen Signifikanten mit neuen Bedeutungen anstecken. Der Signifikationsprozeß stellt also primär keine referentielle Beziehung her zwischen dem Wort und der Welt der Objekte, sondern findet auf der Ebene der Worte selbst statt. D.h. die lyrischen Wortreihungen stoßen semantische Verschiebungsprozesse an, die bei Vaginov jedoch nicht im Unsinn, im Nonsense enden - typisch etwa für Charms -, sondern eine neue Weltsicht aufscheinen lassen und neue Sinne erzeugen (vgl. auch Šindina 1991a:162). Eine ähnliche Position nimmt Vvedenskij ein, der ebenfalls nicht einfach Unsinn erzeugt, sondern eine andere Sprache schafft, die über semantische Um- und Aufladungen (Symbol-Zeichen) der Worte funktioniert (s. Gerasimova 1988:64f.).[36]

Eine deutliche Polemik Vaginovs jedoch richtet sich gegen das selbstwertige Wort der Futuristen ("slovo kak takovoe") und die *zaum'*:

---

[34] Vaginov war Anfang der 20er Jahre Mitglied von "Vtoroj cech poėtov", der Dichterschule Gumilevs. Nach Šindina (1992a) beeinflußte Gumilev v.a. die frühe Lyrik Vaginovs. In den Erinnerungen von Zeitgenossen, z.B. Čukovskijs (1989), wird immer wieder hervorgehoben, daß die Gedichte Vaginovs Gumilev zwar durch ihre besondere Ästhetik beeindruckten, daß sie zugleich aber wegen ihrer völligen Unverständlichkeit kritisiert wurden.

[35] Vgl. das Manifest der *Obėriu* (1928), in dem auch die Ästhetik Vaginovs behandelt wird (s. Milner-Gulland 1979).

[36] Šindina erkennt ebenfalls die Meta-Qualität von *Kozlinaja pesn'* vor dem spezifischen Hintergrund der *obėriutischen* Poetik und versieht das Phänomen mit dem Terminus "avtometatekstual'nyj plast" (1991a:169).

> - Čto ž, vy nečto zaumnoe? - (...) - Zaum'e byvaet raznoe, - otvetil neizvestnyj poėt. - Ja povedu vas kak-nibud' k nastojaščim zaumnikam. Vy uvidete, kak oni iz-pod kolpačkov slov novyj smysl vytjagivajut. (109)[37]

Die negative Einstellung des "neizvestnyj poėt" zum Futurismus zeigt sich vor allem in der Episode mit dem früher begabten, dann wahnsinnigen, nunmehr aber schlechten Dichter Sentjabr':

> I Sentjabr' v gluchoj beznadežnosti skorogovorkoj stal čitat' svoi nedavnie, futurističeskie stichi. Neizvestnyj poėt počti v otčajanii sidel na krovati. (61)

Dabei sind es v.a. das Fehlen von Bildern ("obraznost'", ein Merkmal der Gedichte des "neizvestnyj poėt", wenn auch nicht von ihm selbst thematisiert) und der falsche Rhythmus der Verse Sentjabr's, die dem "neizvestnyj poėt" das Gefühl von Verzweiflung einflößen.[38]

Die eine Richtung des Futurismus, die sich ganz auf das Wort konzentriert und die referentielle Bedeutung dabei soweit vernachlässigt, daß gerade auch der Neologimus legitimiert erscheint, wird hier abgelehnt.[39] *Kozlinaja pesn'* distanziert sich von den phonetischen Experimenten dieses Futurismustyps und beharrt auf dem Bemühen des Dichters, die Worte mit Sinn zu versehen und: "udaljat' stolknovenie zvukov" (182). Die neue Melodie der Welt (vgl. 95) soll nicht mit sinnlosen Lauten[40], sondern über die Suche nach einem neuen Sinn, einer neuen Sprache gefunden werden. Auch die utilitaristische Einbindung (s. Gerasimova 1988:51) des futuristischen Textes in die Gegebenheiten der Zeit kann von dem an der Vergangenheit orientierten Roman Vaginovs nicht akzeptiert werden.

Ebenso bleibt Gumilev, der im weitesten Sinne zu den Akmeisten zu rechnen ist, von Vaginovs parodistischer Polemik nicht verschont. Vaginov nahm Anfang der 20er Jahre an dessen Dichter-Kreis bzw. -Schule "Cech po ėtov" teil und wurde dort konfrontiert mit einer an klassischen Idealen orientierten Versifikationstheorie. Für Gumilev ist die dichterische Beherrschung des Wortes von ausschlaggebender Bedeutung (s. Šindina 1992a:89), was in

---

[37] Für Mejlach spielt Vaginov hier eindeutig auf die Mitglieder der Tufanov-Gruppe "Levyj flang" an, zu denen sich kurzzeitig auch Charms und Vvedenskij zählten (1990:192).

[38] "V obščej ritmizirovannoj boltovne izredka popadalis' nervnye obrazy, no vse v celom bylo slabo." (60)

[39] Nikitaev (1991:6) spricht von einer antifuturistischen Reaktion von seiten der *Obėriuty*.

[40] Hierfür steht etwa Tufanov, der sowohl das Wort als auch den Gegenstand verwirft und nur noch die Phoneme als Material der Dichtung gelten läßt (s. Levin 1978:290)

scharfem Kontrast steht zu den oben skizzierten Überzeugungen des "neizvestnyj poėt" zur Wortkunst.

In *Kozlinaja pesn'* ist das Gumilev-Thema verbunden mit der Figur des toten Schriftstellers Zaevfratskij (vgl. ebd., 85). Der junge Miša Kotikov begeistert sich für Zaevfratskij, will dessen Biographie schreiben und tritt immer mehr in dessen Fußstapfen, bis er schließlich sogar dessen Art zu dichten übernimmt. Zunächst findet er heraus, daß sein Vorbild keine Assonanzen mochte[41] und für genaue Reime plädierte (ebd., 86) - was wiederum einen Gegensatz bildet zur im Roman protegierten Lyrik des "neizvestnyj poėt". Um die Parallele Zaevfratskij - Miša - Gumilev noch an einem anderen Beispiel zu demonstrieren, gebe ich im folgenden ein Zitat an, in dem in ironischem Ton ein Gedicht Miša Kotikovs und die Herstellung desselben beschrieben wird.

> Stal tvorit' počerkom Zaevfratskogo stichi ob Indii. V nich byla i bezukoriznennaja parnasskaja rifma, i ėkzotičeskie slova (Liu-Kiu), i mnogobleščuščie geografičeskie nazvanija, i džungli (...) i leopardy i tampliery Azii, i golod, i čuma. Stichi byli metalličeskie. Golos byl metalličeskij. Ni odnogo assonansa, nikakoj metafiziki, nikakoj simvoliki. (177)

Der exotische Stil ist ebenso ein Merkmal der Texte Gumilevs (vgl. Anemone 1985:77) wie der klassische Rhythmus und das Fehlen einer metaphysischen oder symbolischen Ebene. Die Bewertung der solcherart entstandenen Gedichte in den letzten Zeilen des Zitats fällt eindeutig aus: das doppelt hervorgehobene "metallische" Moment steht dem lebendigen Prinzip der Gedichte des "neizvestnyj poėt" konträr entgegen, und es wird klar herausgestrichen, was fehlt, nämlich genau die Merkmale, die für die Poetik des "neizvestnyj poėt" entscheidend sind: Assonanzen, die Transzendenz bzw. das Symbolische. Zudem geht die für Zaevfratskij bzw. Miša beschriebene schriftstellerische Methode vom Gegenstand, vom Thema aus und sucht sich die hierfür passenden Worte und Reime, während der Ausgangspunkt für die Verse des "neizvestnyj poėt" (wenn es denn Verse sind: "možet byt', sovsem ne stichi"; 59) umgekehrt in der Sprache - oder genauer: im in der Dichtung zum Leben erweckten Wort - liegt.

Eine weitere Folie, von der sich Vaginov ironisch-distanzierend abhebt, ist Brjusovs Konzeption von einer wissenschaftlichen Dichtung (vgl. Šindina 1992a:89). Die Idee Teptelkins, daß Gedichte Gedanken übersetzen sollten, widerspricht dem auf Bildlichkeit und Assoziation beruhenden dichterischen

---

[41] "Assonansov on ne ljubil, govoril, čto oni tol'ko dlja pesen godjatsja." (71)

Anspruch des "neizvestnyj poėt", der darüberhinaus auf das Potential des Wortes setzt.

> "Dlja sozdanija mysli naučnaja poėzija neobchodima, - dumal Teptelkin (...). Stichi dolžny peredavat' mysl', idti po pjatam nauki. Radio izobreten - piši o radio, besprovoločnyj telegraf izobreten - proslavljaj kul'turu. (48)

Zugleich wird von Teptelkin, ebenfalls in bezug auf den "neizvestnyj poėt" und in Zusammenhang mit obigem Zitat, eine Opposition zwischen Lyrik und Prosa aufgebaut:

> (...) my ego razberem, razložim, perevedem na jazyk prozy, lišim obraznosti, i sledujuščee pokolenie, uže usvoivšee plody našich trudov, ne uvidit v ego stichach pyšnogo cvetenija obraznosti novogo mira. (48)

Dabei steht Poesie für die vergangene Kultur (Antike, Renaissance, hellenistisches Petersburg), Prosa für die Wunder der zukünftigen Zivilisation (v.a. Amerika wird immer wieder genannt). Die Unterscheidung zwischen Kultur und Zivilisation[42] ist ein gängiger Topos schon im Symbolismus (vgl. etwa Bloks Essay "Krušenie gumanizma"), der im übrigen auch in der Textpassage über Miša Kotikovs Gedichtbau über die Begriffe "metafizika" und "simvolika" eingespielt wird. Teptelkins Ansicht über die Möglichkeit der erzählerischen Wiedergabe der Gedichte profaniert das symbolistische Prinzip der zwei Welten und widerspricht außerdem der auf Assoziation und Imagination beruhenden Dichtpraxis des "neizvestnyj poėt".[43] Letzterer widersetzt sich eben einer solchen Prosaisierung des Lebens, und an dem Punkt, an dem er dem 'neuen Leben' nichts mehr entgegenzusetzen hat, begeht er Selbstmord. So entgeht er dem in der Romanlogik unausweichlichen Verlust des lyrischen Weltempfindens. Doch handelt es sich bei der 'neuen Wirklichkeit' kaum um eine tatsächlich geschichtlich und soziokulturell bestimmte; eine solche kommt in Vaginovs Roman selten je vor.[44] Das heißt, daß hier nicht die Opposition Leben - Kunst interessiert, sondern die Relationen

---

[42] Im übrigen wird das in den 20er Jahren in Rußland populäre "špenglerianstvo" (63) offen thematisiert und dabei lächerlich gemacht: "Vstrečalsja kakoj-nibud' Ivan Ivanovič s kamim-nibud' Anatoliem Leonidovičem, ruki drug drugu žali: - A znaete, Zapad-to gibnet, razloženie-s. F'juts kul'tura - civilizacija nastupaet..." (63f.)

[43] Wie überhaupt die Meinungen Teptelkins und des "neizvestnyj poėt" zur Lyrik auseinanderdriften. Die oben für den "neizvestnyj poėt" dargelegte Verbindung zwischen Wort und Sinn etwa wird von Teptelkin völlig in Frage gestellt: "i razrušalos' nelepoe predstavlenie, čto smysly gnezdjatsja v slove" (51).

[44] Dieser Fokus wird in der am Menschen und den ihn umgebenden Verhältnissen ausgerichteten Arbeit von D. von Heyl (1993) dominant gesetzt.

zwischen Kunst und Dichter, Prosa und Lyrik, Kunst und Kultur. Lyrik - oder auch: die 'echte' Literatur - erscheint vor diesem Hintergrund als Garant für das Fortdauern bzw. Bewahren von kulturellen Werten. Zwar zieht der Roman in seinen Strudel des Niedergangs fast alle Figuren und Werte mit sich hinab, doch der Tod des "neizvestnyj poėt" bewahrt ihn selbst und seine Ideen vor der Degradierung. Paradoxerweise vollzieht sich die lyrisch verstandene Tradierung des kulturellen Weltempfindens in *Kozlinaja pesn'* im Forum des Romans.

Um wieder auf die Pole Meta-Fiktion und Meta-Lyrik zurückzukommen: aufgrund der Interferenz und zeitweisen Überfrachtung der Narration mit wortkünstlerischen Verfahren und Strukturen läßt sich ein klares Übergewicht der metalyrischen Ausrichtung des Textes konstatieren. Jedoch muß für *Kozlinaja pesn'* in bezug auf das von Schmid vorgeschlagene Modell differenziert werden. Mit diesem können nämlich mehrere Aspekte des Vaginovschen Meta-Romans nur unscharf erfaßt werden (und hier kommt die Meta-Fiktion ins Spiel): a) der theoretische Impetus des Textes, also z.B. die für die eigene wie auch die Textpraxis der *Obėriuty* entworfene Theorie; b) das Beharren auf der Perspektivierung, die für Erzähltexte im Gegensatz zur aperspektivischen Lyrik ein wesentliches Kriterium darstellt. Gerade der Einsatz von mehr als einer Perspektive erlaubt es Vaginov, ein metafiktionales Verzerrspiel in Gang zu setzen, das oft in einer A- oder Antilogik gipfelt, die aber eben anders als die alogische Tendenz der Wortkunst zu begreifen wäre. Mit dem Aspekt der Perspektive ist desweiteren verbunden, daß die dahinterstehende Figur - im Gegensatz zur Lyrik - durchaus mit Bewußtsein, mit einem "reflektierenden Ich" (Schmid 1992:18) ausgestattet ist. Außerdem widersprechen schließlich c) die vielen eingelagerten Reflexionen der Dichterfiguren den Prinzipien des für die Wortkunst grundlegenden "mythischen Denkens" und der "Logik des Unbewußten" (ebd. 16). Die unstreitig in *Kozlinaja pesn'* vorliegende Ausrichtung an der Wortkunst wird somit ergänzt durch die vielfältigen, auf verschiedene Stile und Literaturen ausgerichteten theoretischen Reflexion darüber. Die Theorie wiederum verwandelt den Prosatext in ein poetologisches Manifest, das seine diversen Positionen paradigmatisch eingebrachten Schreibertypen in den Mund legt. Die Meta-Fiktion Vaginovs beruht genau auf diesem Prinzip: der fiktionale Text wird zum Forum für literarische und kulturelle Fragen, die zunächst vornehmlich in Gesprächsform vorgetragen, dann aber in eine spezifische Sinnbewegung verbracht werden.

Mit einem weiteren Begriffspaar - Imagination vs. Fiktion (ebd. 18) - läßt sich die Differenz zwischen Metafiktion/-lyrik und dem Schmidschen Ansatz noch von einer anderen Seite beleuchten. Wortkunst, von Schmid verstanden als Gebiet der mythischen Imagination, stellt trotz möglicher Übergänge und Interferenzen eine Opposition zur Erzählkunst dar, welche durch Fiktion, Sukzession und Bewußtheit bestimmt ist (vgl. ebd.). Vaginov nun macht die Imagination zu einem zentralen Meta-Aspekt seiner Fiktion, wobei die Imagination von der Fiktion quasi einverleibt, funktionalisiert wird. Zum einen wird mythisches Gedankengut thematisiert (unter anderem in mythischen und mythologischen Figuren wie Filostrat, Apollo, Phönix, Sphinx) und unterliegt so einem Fiktionalisierungsprozeß, zum andern kommt die mythische Imagination über die dargestellten Visionen und Entwürfe der Schreiberfiguren in die Prosa hinein.

Zusammenfassend läßt sich *Kozlinaja pesn'* demnach als ein Austragungsort für die Diskussion von poetischen und ästhetischen, eigenen und fremden Konzepten betrachten. Das lyrische Wort wird implizit und explizit zum Meta-Thema bzw. Meta-Sujet, das eine Auseinandersetzung mit den *Obèriuty*, der futuristischen *zaum'*, Brjusov und Gumilev ausagiert. Das Wort zeichnet sich neben den Aspekten Wortmagie und Theorieimpetus darüberhinaus durch eine magische Qualität aus, mit der eine spezifische Relation zwischen Signifikant und Signifikat gemeint ist. Das magische Wort in Vaginovs Prosa hat seinen Grund im Zusammenfall zwischen Ding und Wort im mythischen Denken. Damit stellt sich Vaginov ganz bewußt in die Tradition der mythopoetischen Epoche des Symbolismus. Zugleich aber, und hier wird wieder die Zugehörigkeit zur späten Avantgarde deutlich, grenzt sich *Kozlinaja pesn'* über die in den Text eingezogene Meta-Ebene der Auto- und Hetero-Reflexionen deutlich davon ab.

1.3. Das magische Wort

Das magische Wort kann Personen, Handlungen, eine ganze Welt erstehen lassen und wird dadurch realer und greifbarer als das eigentliche 'Leben' im Roman. Der Dichter avanciert dabei zum archaischen Priester oder Propheten, denn er gewinnt dank der Sprache Macht über die Welt und sogar die Zukunft. Die in dieser Auffassung des Wortes aufscheinende Relation zwischen Wort- und Weltschaffen gründet auf der Idee, daß das dichterische Werk nicht die Welt widerzuspiegeln, sondern die Welt den vorgängigen Gesetzen der Sprache zu gehorchen habe.

Die Vaginovsche Wortmagie ist in Zusammenhang zu sehen mit einem mythischen Weltbild, das nicht zwischen Wort und Ding, zwischen Zeichen und Ikon unterscheidet.[45] "Dort tritt zwischen Namen und Ding keinerlei vermittelnde Konvention, im Grunde nicht einmal ein Verweisungs- oder Repräsentationsverhältnis." (Schmid:1992:19) So kann man, streng genommen, eigentlich auch nicht mehr vom Wort sprechen, da jedes Ding ja seinen eigenen Namen besitzt (vgl. Greber 1992c:102). Allerding läßt sich Literatur nicht in einfacher Weise dem Mythos gleichsetzen, weshalb es sinnvoll erscheint, ein analoges, modellhaftes Verhältnis zwischen beiden Größen anzunehmen. Folgende Differenzierung erweist sich hierbei als hilfreich:

> Andererseits läßt sich Literatur jedoch als ein mythogenes Modell ganz prinzipiell verstehen. Insofern als in der Wortkunst das Bezeichnete überhaupt nur per Zeichen in die Existenz gerufen wird, das Wort die Sache erschafft, manifestiert sich hier nämlich das mythische Prinzip der Ineinssetzung von Signifikant und Signifikat. (ebd., 104)

Vaginov nun macht den Gedanken der weltmodellierenden Funktion von Literatur explizit: zum einen wird auf der Handlungsebene selbst das Prinzip des Realwerdens etwa von Figuren allein durch Nennung der Namen vorexerziert. Die Funktionsweise ist vergleichbar mit der von der klassischen Avantgarde bevorzugt verwendeten realisierten Metapher[46], nur daß es sich hierbei nicht um eine Metapher handelt, sondern es werden 'wirkliche' Dinge oder Personen in einem Imaginationsakt herbeizitiert. Zum andern aber wird in *Kozlinaja pesn'* das Thema von der magischen Macht der Sprache in der Artikulierung durch die Dichterfiguren zum Meta-Thema. Wie schon beim sakralen Wort, drehen sich die Reflexionen fast ausschließlich um die Wortkunst, weshalb auch hier wieder eine Verquickung von Meta-Fiktion und Meta-Lyrik zu beobachten ist. Daraus folgt weiter, daß die narrative Ebene den Reflexionen, also den Autothematisierungen oder dem Meta-Sujet, einen Ort gibt.

Der Text wechselt oft unvermutet zwischen Vision, Traum und 'realer' Zeit- und Raumlogik hin und her, so daß der bildhaften Gerinnung von Ideen häufig ein traumlogischer Charakter anhaftet. So hat der "avtor" Visionen, bei denen die Verbindung zur Sprache, zum Wort deutlich wird: seine Visionen verwandeln sich sogleich in einen literarischen Text (was allerdings

---

[45] S. hierzu grundsätzlich die Arbeiten von Lotman/Uspenskij (1986) und Lotman/Minc (1981) sowie von Greber (1992c, 1993a, 1996).

[46] Vgl. hierzu die Arbeiten von Flaker (1979, 1989a).

noch problematisiert werden muß, denn der "avtor" schreibt als Doppelgänger des abstrakten Autors Vaginov einen Roman über "seine Helden", die zugleich zum Figurenensemble von *Kozlinaja pesn'* gehören).

> Ja sižu u moego druga (...). Ljubimyj čas moich geroev. Čas rascveta neizvestnogo poėta, ego sposobnostej i videnij. Ja snova vižu: skvoz' ljutyj moroz (...) on iš čet (...). Ja vižu - sredi razrušajuščichsja domov on proščaetsja so svoimi druz'jami. (34f.)

Hier erweisen sich "avtor" und "neizvestnyj poėt" als Doppelgänger-Paar: beide benötigen zur Ausübung ihrer magischen Sprachkunst das visionäre Element, das ihnen in einer sonderbaren Verschränkung von Sprache und 'Wirklichkeit' die 'realen' Geschehnisse durch das Wort bereitstellt.[47]

Über die magische Qualität der Sprache macht sich der "neizvestnyj poėt" Gedanken. Sie muß nämlich vom Dichter erkannt und für seine Dichtung fruchtbar gemacht werden. Der "neizvestnyj poėt" äußert dies im Gespräch mit seinem Antagonisten, dem "avtor":

> - Nikto ne podozrevaet, čto ėta kniga voznikla iz sopostavlenija slov. (...) Ėto osnovnaja antinomija (protivorečie). Chudožniku nečto zadano vne jazyka, no on, raskidyvaja slova i sopostavljaja ich, sozdaet, a zatem poznaet svoju dušu. (...) ja poznal vselennuju i celyj mir voznik dlja menja v jazyke i podnjalsja ot jazyka. I okazalos', čto ėtot podnjavšijsja ot jazyka mir sovpal udivitel'nym obrazom s dejstvitel'nost'ju. (113f.)

Das oben dargestellte, sakrale Wort, das mit der Technik des "sopostavlenie slov" zu tun hat, wird hier mit einem magischen Verständnis ausstaffiert. Eine andere Stelle, die ebenfalls dem "neizvestnyj poėt" zuzuschreiben ist, lautet so:

> - Strašnoe zrelišče i opasnoe, voz'meš' neskol'ko slov, neobyknovenno soposta viš' i načneš' nad nimi noč' sidet', druguju, tret'ju, vse nad sopostavlennymi slovami dumaeš'. I zamečaeš': protjagivaetsja ruka smysla iz-pod odnogo slova i požimaet ruku, pojavivšujusja iz-pod drugogo slova, i tret'e slovo ruku podaet, i pogloščaet tebja soveršenno novyj mir, raskryvajuščijsja za slovami. (109)

Die Welt aus Wörtern, die erstaunlicherweise mit der 'Wirklichkeit' zusammenfällt, ist aber nicht nur für die Dichtung des "neizvestnyj poėt" relevant. Auch der "avtor" beherrscht die magischen künstlerischen Verfahren (vgl. Segal 1981:204). Bei einem Gespräch zwischen dem "avtor" und dem "neizvestnyj poėt" wird dann folgender Vorwurf geäußert:

---

[47] Auf die Visionen des "avtor" gehe ich weiter unten (2.) noch näher ein, vor allem auf die Aspekte Wahrheit vs. Lüge und Distanz vs. Nähe.

> - Vy soveršaete velikuju podlost', - skazal mne odnaždy neizvestnyj poėt. - Vy razrušaete trud moej žizni. Vsju žizn' ja staralsja v moich stichach pokazat' tragediju, pokazat', čto my byli svetlye; vy že stremites' vsjačeski očernit' nas pered potomstvom. (...) - Vy - professional'nyj literator, net ničego chuže professional'nogo literatora, - otodvinulsja on ot menja. (54)[48]

Hier wird auf die mit einer klaren Wertung einhergehende Opposition Prosa vs. Lyrik angespielt, denn im Gegensatz zum "neizvestnyj poėt" schreibt der "avtor" an einem Roman. Die Prosa nun entbehrt der weltmodellierenden Kraft, wie sie der Lyrik des "neizvestnyj poėt" zukommt: sie wirkt vielmehr zerstörend, indem sie (etwa durch Verfahren wie Groteske, Ironie, Parodie usw.) sich über den Gegenstand erhebt, sich von ihm und von der Sprache entfernt und ihn so verzerrt. Doch zugleich erweckt der "professional'nyj literator" in seinem Roman die ihn umgebenden Figuren magisch zum Leben. So wird der Fiktion zwar zugebilligt, die 'Wirklichkeit' zu beschreiben und sie so in gewissem Sinne auch zuallererst zu erschaffen, doch der 'Wahrheit' kommt dies nicht nahe; im Gegenteil: es handelt sich um eine "podlost'". Dagegen ist das magische Wort in der Dichtung[49] wahrhaft potent: "I okazalos', čto ėtot podnjavšijsja ot jazyka mir sovpal udivitel'nym obrazom s dejstvitel'nost'ju." (114)[50]

Das zerstörerisch wirkende Element, das mit der Einführung des "avtor" in den Text gegeben ist, affiziert bei genauerer Untersuchung am Ende auch den Vaginovschen Text, den Roman *Kozlinaja pesn'* (s.u., 2.). Doch damit ist zugleich ein Moment angesprochen, in dem sich eine auffällige Differenz zum Symbolismus[51] ankündigt: die von den Symbolisten angestrebte "Partizipation des Irdischen am Göttlichen" (Schmid 1992:16) äußerte sich gerade

---

[48] Auf die narrative Kurzschlußsituation, die durch die Integration eines Autors in die Figurenebene gegeben ist, sowie auf weitere Einzelheiten im Zusammenhang mit dem "avtor" gehe ich weiter unten ein.

[49] In diesem Zusammenhang muß noch angemerkt werden, daß der Lyrik auch ein gefährliches Element innewohnt: " - Poėzija - ėto osoboe zanjatie, - otvetil neizvestnyj poėt. - Strašnoe zrelišče i opasnoe (...)." (109) Auf die schreckliche Macht der Kunst, die mit der mythischen Figur des Apollo verknüpft wird, komme ich unten (2. und 3.) ausführlicher zu sprechen.

[50] Die Affinität dieser Kernaussage zum Symbolismus liegt auf der Hand: "Alle Symbolisten vertraten in irgendeiner Form die These Kunst = Welterkenntnis (...)." (Hansen-Löve 1987:47)

[51] Natürlich ist das mythische Denken und magische Sprechen auch ein Unterlaufen der realistischen Konventionen, doch in *Kozlinaja pesn'* ist, wie ich bereits gesagt habe, der russische Realismus nicht das Haupt-Paradigma, an dem sich Vaginov 'abarbeiten' muß.

auch in der Rolle, die dem Schriftsteller zugedacht war. Die "individualistische absolute Künstlerkonzeption" umfaßte auch den Typ des "Künstler-Demiurgen" (Greber 1993b:17). Doch der metafiktional eingesetzte "avtor" Vaginovs stellt - eben weil er die magische (demiurgische) Macht des Wortes gegen die Kunst richtet, gegen die Figuren und am Ende auch gegen sich selbst - den 'echten' Künstler "neizvestnyj poėt" in Frage, indem er dessen zum Teil symbolistisch anmutende Kunst- und Weltsicht in eine Lüge verkehrt. So ist er Schöpfer-Demiurg eines Text-Universums und Zerstörer zugleich. In einer allgemeineren Sicht kann *Kozlinaja pesn'* als der Versuch verstanden werden, dem Verlust der symbolhaften, transzendenten Auffassung von der Welt (Wortkunst) entgegenzuwirken, was aber durch die eingeschaltete kritische und, wie sich herausstellen wird, falsche Perspektive des "avtor" (Erzählkunst) mißlingen muß. Dennoch garantiert auf einer übergeordneten Ebene der Text selbst das Vorhandensein des "avtor" und aller anderer Figuren, d.h. der Roman als Ganzes hat eine magische Implikation (vgl. auch Šindina 1991a:164, 169). Der Text fügt also der im Roman stattfindenden metafiktionalen Auseinandersetzung um die Magie des Wortes, um Wort- und Weltschaffen, um lyrisches vs. prosaisches Weltempfinden ein eigenes, schwergewichtiges Argument hinzu. Vaginov partizipiert demnach durch den imaginären Entwurf einer Welt aus dem Nichts im Medium der Sprache an der Rolle "seiner Helden", ist ebenso wie diese Schöpfer, Priester und Hüter seines Textes.

Eine eigenständige magische Qualität kommt den Namen in *Kozlinaja pesn'* zu. Das auffälligste Verfahren, das hier zu nennen wäre, ist die Pseudonymität, die für den "avtor" und den "neizvestnyj poėt" gilt (wie auch für einige Nebenfiguren: z.B. "filosof" oder "Sergej K."). Dieses Namensgeheimnis deutet auf ein archaisches Namenstabu, das wiederum eine Affinität zum mythischen Denken aufweist. Die Verweigerung des Namens ist, wie Greber (1992c:108) zeigt, für die Erzählkunst eher untypisch, da mit der Namensgebung Konzepte wie Personalität und Individualität verbunden werden: der fiktionale Textraum leistet i.d.R. eine Typisierung oder Charakterisierung der mit fiktiven Namen versehenen Personen.[52] Poetische Texte dagegen, die

[52] Das folgende Zitat aus Greber läßt sich auch ganz allgemein für den Gebrauch von Namen in fiktionalen Texten lesen: "Literarische Werktitel mit fiktiven Namen scheinen an handlungskonstituierte ereignishafte Gattungen gebunden, die die Referenz des Namens erstellen." (1992c:116) Die Referenz zwischen Name und Figur (arbiträres Zeichen) ist bei Vaginov für den "avtor" und den "neizvestnyj poėt" ausgeschaltet, das ikonische Zei-

näher beim Mythos anzusiedeln sind, müssen Eigennamen regelrecht ausschlies-sen (vgl. ebd. 105f.). *Kozlinaja pesn'* läßt sich jedoch mit keinem der beiden Pole völlig verrechnen. Wie schon beim oben beschriebenen Schwanken zwischen Meta-Fiktion und Meta-Lyrik ist hier ein Oszillieren zwischen mythischem Raum der Lyrik (paradigmatisch dafür steht der "neizvestnyj poėt") und nachmythischem, modernen Raum ("avtor") zu konstatieren.

Der "avtor" als Kunstfigur verbleibt bis zum Schluß in der Pseudonymität; er stellt dementsprechend keine Person dar, sondern ist vergleichbar mit einem textuellen Archetyp, einem allgemeinen Prinzip von Autorschaft. Darüberhinaus hat die mit ihm einhergehende Ich-Form des Erzählens keine identitätsstiftende Wirkung,[53] im Gegenteil: das negativ markierte Fiktionsprinzip, für das er steht, übt eine zerstörerische Macht auf "seine Helden" und das literarische Werk aus.

Vor diesem Hintergrund könnte man argumentieren, daß Vaginov zweierlei Varianten von Namenstabuisierungen durchspielt: ein sakrales Namenstabu in bezug auf den "neizvestnyj poėt"; für den "avtor" hingegen greift ein Tabu aus der Urkultur, bei dem es gilt, den Namen des Teufels durch Umschreibungen zu vermeiden. Die Logik des folgenden Zitats scheint dem auf den ersten Blick zu widersprechen, denn als Teufel werden die Figuren des Romans beschrieben:

> - Nas očernjat, nesomnenno, - prodolžal neizvestnyj poėt, - no Filostrat dolžen nas izobrazit' svetlymi, a ne kakimi-to čertjami. (77)

Der Schriftsteller, der die Figuren ("nas") schwärzt, kann nur der "avtor" sein, der "seine Helden" im Verschriftungsprozeß völlig seiner Perspektive unterwirft und sie sich selbst angleicht:

> Inogda ja smotrju na svoi urodlivye pal'cy i udavletvorenno smejus': - Ved' vot, kakaja ja urodina. (190)

Das Autor-Ungeheuer bleibt namenlos. D.h. nicht seine Person ist für den Roman von Bedeutung, sondern die Beziehungen, die er als leeres, unbesetztes oder aber negatives, teuflisch-dämonisches Modell zu "seinen Helden" aufbaut. Eine Ambivalenz ist auch unter einem metafiktionalen Blickwinkel

---

chenverhältnis wird genau durch die Namenlosigkeit dieser Figuren/allgemeinen Prinzipien erzeugt.

[53] Vgl. Greber: die Ich-Erzählform erlaubt in der Erzählkunst die Personwerdung (s. 1992c:130).

im Spiel, denn der äußerst unbestimmte "avtor", sozusagen die Leerstelle, überschreitet die Grenzen der narrativen Ebenen und zerstört so die Logik des fiktiven Textuniversums (Näheres hierzu s.u., 2.).

Völlig anders verhält es sich mit dem Namen des "neizvestnyj poėt". Die Wahrung des Namensgeheimnisses bedeutet für ihn zunächst Dichtung und Leben, sobald er jedoch mit Namen genannt wird,[54] muß er sich durch Selbstmord der immer starrer werdenden Umgebung entziehen. Das bedeutet, daß für ihn, den 'echten' Dichter, der Name mit Festlegung, Eindeutigkeit sowie Verzicht auf Transzendenz und die Möglichkeit der (zyklischen) Erneuerung einhergeht. Im sakralen Zustand der Namenlosigkeit jedoch verfügte der "neizvestnyj poėt" über metamorphotische Kräfte, wie sie auch den im Roman auftretenden Figuren Phönix und Filostrat[55] eigen sind:

> Menja často voobšče net, často ja slivajus' so vsej prirodoj, a zatem vystupaju v kačestve čeloveka. (182); "Ja ne vladeju bol'še čelovečeskim jazykom, - podumal neizvestnyj poėt, - ja čast' Feniksa, kogda on sgoraet na kostre." (139)

Der Vergleich mit dem heiligen Vogel Phönix und die Doppelgängerei mit dem schönen Jüngling Filostrat legen es nahe, ein mythisch-sakrales Namenstabu für den "neizvestnyj poėt" anzusetzen, wie es auch der Symbolismus kennt (vgl. Greber 1992c:128). Doch funktioniert dies bei Vaginov in anderer Weise. Die "mythopoetische Namenskonvention" des Symbolismus läßt durch die "mythische ontologische Kraft" des Namens den Dichter erstehen (Greber 1993b:17), für den "neizvestnyj poėt" dagegen ist der Name gleichbedeutend mit dem körperlichen und künstlerischen Tod. Das bedeutet in übertragenem Sinne, daß der Name auch das - spätavantgardistische - Ende des poetischen Wortes, der Sprache, der Kultur anzeigt.

Interessanterweise wird der "neizvestnyj poėt" von den anderen Figuren[56] beinahe nie mit seinem neuen Namen angesprochen und dementsprechend auch nicht in Zweifel gezogen. Selbst nach seinem Tode wird der Name Aga-

---

[54] Der Leser/die Leserin rätselt, wer hinter dem Akt der Namensgebung steckt. Das Rätsel kommt durch die narrative Kurzschlußsituation zustande: ist es der "avtor", der im Verlauf des Romans die Ereignisse immer öfter mit seiner 'Person' in Verbindung bringt, oder das verschwommene Erzählersubjekt, oder gar der reale Autor?

[55] Die Figur des Filostrat taucht schon in den Gedichten Vaginovs auf. Er ist das Bild für den idealen Autor.

[56] Wie auch nie die seltsame Bezeichnung "neizvestnyj poėt" von den Protagonisten hinterfragt wird.

fonov[57] vermieden: in der Todesnachricht wird er mit "poslednij lirik" (185) umschrieben. Dabei ist die Verbindung zwischen Namensgebung bzw. Taufe und Tod unübersehbar, noch dazu, wo auch der zweite Tod mit einer 'Taufe' zu tun hat: die Frau Teptelkins stürzt durch ein Versehen in die Neva und stirbt - unerklärlicherweise - an den Folgen (vgl. 200ff.). Der Akt der Namensverleihung wird so auch thematisch an eine Vorstellung angebunden, welche die Reihen Christentum - Name - Festlegung - Tod und vorchristlich-mythische Zeit - Namenlosigkeit miteinander korreliert. Hierzu passen die Gedanken des "neizvestnyj poėt" zum Christentum:

> "Ėto eres', čto s pobedoj christianstva isčezli sil'nye, jazyčeskie poėty i filosofy. Oni nigde ne vstrečali ponimanija (...) i dolžny byli pogibnut'. (93)

Mit diesem Zitat läßt sich auch das "neizvestnyj" erklären: es wird damit nämlich nicht nur das Klischee vom großen, aber verkannten Künstlergenie aufgerufen, sondern eben auch eine Verbindung zur vorchristlichen Zeit hergestellt. Das magische Namenstabu ist so im Namen selbst indiziert.

Typisch für Vaginov ist weiterhin, daß neben der in bezug auf die Meta-Ebene eher impliziten Namensproblematik auf der Figurenebene ausdrücklich der Name zum Thema gemacht wird. So stellt Teptelkin Überlegungen zu "Teptelkin" an:

> - Čto by bylo, - podymal on, - esli b moja familija byla by ne Teptelkin, a sovsem inaja. Dva sloga "tep-tel" nesomnennaja onomatopeja, slovo "kin" moglo by byt' zloveščim v rode king, no ėtomu mešaet konsanantnaja "l", a esli b zdes' bylo slogovoe "l", to polučilos' by Tepteolkin, ėto bylo by strašno zaunyvno. (203)

Nicht nur, daß Name und Tod hier wiederum enggeführt werden - Teptelkin beginnt in der Todesphase seiner tragisch verunglückten Frau über seinen Namen nachzudenken -, es findet sich auch die oben beschriebene Gleichsetzung von Name und 'Realität', wenn auch ironisch gefärbt. Der Ironie entgeht in diesem Punkt auch nicht der "neizvestnyj poėt": vor der eindeutigen Festlegung durch den Namen Agafonov wird aus ihm etwa der "buduščij neizvestnyj poėt" (27), danach ist er entweder der "byvšij neizvestnyj poėt" (158) oder sogar nur noch der "lysejuščij molodoj čelovek" (160). Diese an Gogol's Namenshypertrophien erinnernden Namensspiele stehen der Vorstellung vom magischen Wort und der Heiligkeit des Namens diametral gegenüber und sie versehen den ernsthaften und rituellen Umgang des

[57] Agafonov könnte, wie Nikol'skaja/Ėrl' (1991:557) anführen (zurück geht der Vorschlag auf S.I. Nikolaev, jedoch fehlt die genaue Angabe hierzu), als nicht ganz vollständiges Anagramm zu Vaginov gedeutet werden.

"neizvestnyj poėt" mit dem Wort als Ausgangsmaterial für die 'wahre' Dichtung mit einem lächerlichen Index. Oder anders: der Prosatext Vaginovs benutzt genau die Verfahren, die die Prosa des "avtor" ausmachen. So wird ein zerstörerisch wirkender Prozeß in Gang gesetzt, dem auch der "neizvestnyj poėt" schließlich nichts mehr entgegenzuhalten hat.

1.4. Das Fenster: Realität - Illusion - Fiktion

In der Wortmagie ging es um das selbstwertige Wort, das zwischen 'Realität' und Kunst vermittelt, jedoch mit einer stärkeren Betonung der Kunst. Durch das Meta-Sujet des Fensters[58] bekommt diese Opposition einen weiteren Index, nämlich den der Illusion oder auch der Täuschung. Dies ist möglich, weil das Fenster per se mythopoetisch (vgl. Šindina 1991a:168) überfrachtet ist. Als Mythologem eröffnet es die Schau in eine andere Welt, es trennt Bereiche wie innen und außen, sakral und profan, Dichtung bzw. Vision und 'Realität', Wahrheit und Lüge[59] und wird so auf eine Stufe gestellt mit dem ebenfalls als Mediator funktionierenden Wort. Doch wie alles bei Vaginov ist auch das Fenster ein ambivalentes Phänomen, das sich eindeutigen axiologischen Zuweisungen entzieht. Eine Gleichung, wie sie etwa im Symbolismus aufgemacht wird - innen = Immanenz, außen = Transzendenz (vgl. etwa die Erzählung "Živye i mertvye" von Zinaida Gippius) -, übersieht die Eigenarten des Vaginovschen Meta-Sujets Fenster und damit auch das parodistische Element der profanen Ausprägung, das sich sicherlich hauptsächlich gegen den Symbolismus richtet. Verkürzt gesagt: aus dem dortigen Fenster-Symbol wird in *Kozlinaja pesn'* eine autoreflexive Metapher, ein metafiktionales Doppelzeichen, das den Verweisungszusammenhang innen/außen in unterschiedlichen Konstellationen (Literatur, Illusion, Rahmen und Grenze) vorstellt, verkehrt, profaniert und spiegelt. Außerdem doppeln sich im Motiv des Fensters narrative Strukturen des Textes und werden so mit zusätzlichem Sinn versehen.

Das Fenster soll zunächst als Metapher für die Kunst gedeutet werden. Es stellt ein 'reales' Medium dar, mittels dessen die produktive Vision des Dichters in Gang gesetzt werden kann. Dabei erlaubt es eine von einem direkten Blick auf die 'Wirklichkeit' abweichende Sicht, die zum Auslöser für das Literaturschaffen wird. Daneben begegnet bei Vaginov noch eine andere

---

[58] Erinnert werden soll hier an das Symbol-Zeichen des Fensters; s. 1.2.1.

[59] Zum Thema des Fensters in der Literatur sind die einschlägigen Arbeiten von Toporov (1984b) und Zholkovskij (1978) zu nennen.

Art des Blicks, der zwar als Motivation auch das Fenster benötigt, der aber nichts mehr mit einer 'Wirklichkeit' zu tun hat: es ist dies der Traum, die Vision.

> Okno raskryvalos', serebristyj večer rjabil, i kazalos' Teptelkinu: vysokaja, vysokaja bašnja (...) "Bašnja - ėto kul'tura" (...). (24)

Die Metapher des Fensters generiert hier eine weitere Metapher, die des Turms als Stätte der Kultur und Kunst.[60] Der Blick durch das Fenster in *Kozlinaja pesn'* ist, wie gesagt, häufig mit einem visionären Vorgang verbunden, doch ist dieser nicht immer nur mit der als erhaben empfundenen Kultur konnotiert:

> I vidit, lakei iz doma ceremonno vychodjat. (...) - a za oknami nočka snežnaja, nočka snežnaja, bezmjatežnaja, i stoit on i smotrit v okno - vnizu alleja statuj, a vdali, v gorode, snežnaja v'juga poet: /es folgt ein Gedicht/ (40)

Bei diesem Beispiel ist die Opposition Diesseits - Jenseits bereits fraglich, denn die Vision, die im direkt anschließenden Gedicht des Schneesturms gipfelt, findet rekursiv innerhalb einer rückwärtsgewandten Vision statt, von der sich später herausstellt, daß es sich um einen Traum des "neizvestnyj poėt" handelt. Der Traumakteur befindet sich in einem Bordell in der Provinz und ähnlich profanen Inhalts ist auch das Gedicht, denn es endet mit dem Wort "sifilis".

Für eine weitere Degradierung der Fenster-Metapher sorgt die folgende Beschreibung, die den künstlerischen Prozeß des Miša Kotikov zum Inhalt hat:

> (...) i smotret' v okno. Teper' on na nekotoroe vremja svoboden. (...) Miša Kotikov v vostorge podošel k oknu. - Vot čto mne nado bylo: zolotoe ploskogor'e, odin moment est' dlja stichotvorenija. (171)

Aus dem Zusammenhang wird klar, daß das Fenster hier zwar immer noch für die Kunst steht, doch schon in reichlich plattem Sinne. Bei der Arbeit an einem Zahnersatz aus Gold überfällt den zum Zahnarzt degradierten Miša Kotikov die herbeigesehnte dichterische Inspiration, und das Fenster verhilft nur noch zur technischen Ausformulierung des Gedichts ; man vergleich "odin moment" mit den Nächten, die der "neizvestnyj poėt" über einer einzigen Zeile verbringt. Daraus folgt, daß der Dichter in *Kozlinaja pesn'* zwar die - häufig unklare - Grenze zwischen der 'Wirklichkeit' und der Kunst mit

---

[60] Der Turm hat ein reales Pendant, nämlich den Turm Vs. Ivanovs (vgl. Gerasimova 1989:148).

Hilfe eines Blicks durch das Fenster überwinden kann, daß aber der Spätavantgardist Vaginov diese romantische und symbolistische Metapher kaum noch mit der Idee einer 'wahren', 'echten' Dichtung in Einklang zu bringen vermag. Er läßt vielmehr die beiden Oppositionen Transzendenz und Immanenz ineinander verfließen, um dann beide Seiten einer Profanierung zu unterziehen. Oder anders ausgedrückt: die traditionelle Metaphorik des Fensters hat zwar noch die Kraft, einen Dichtungsprozeß in Gang zu setzen, doch das Ergebnis stellt häufig einen parodistischen Angriff auf die Tradition dar.

Doch die Fenster-Metapher leistet noch anderes: sie hinterfragt den ontologischen Status von Wahrheit, indem sie diese als illusionär oder als labil herausstreicht. Als Resultat bewirkt der Blick aus dem Fenster somit eine Umkehrung von Wahrheit und Lüge. Hierzu folgendes Beispiel: Zunächst "spucken" der "neizvestnyj poėt" und Teptelkin "geistig" auf eine Gruppe Pioniere (49). Doch der spätere Blick durch das Fenster dreht die Axiologie um:

> On podošel k oknu. "Kakie slavnye, zagorelye deti ėti pionery" (...). (50)

Ähnlich ist die Fenster-Episode im Kapitel "Neizvestnyj poėt i Teptelkin noč'ju u okna" (54) motiviert, die durch die doppelte Brechung des Blicks aufschlußreich ist. Zunächst will der "avtor" "seinen Helden" folgen. Er muß herausfinden, womit sie sich beschäftigen, damit er darüber in seinem Roman berichten kann. Die Szene wird zusätzlich von einem Außenstandpunkt perspektiviert, nämlich dem des Erzählers. Das negativ eingestellte Autorprinzip geht von folgender Vermutung aus:

> - Net, - skazal ja, - nado vyjasnit', čto sejčas oni delajut. Oni, dolžno byt', opjat' zanjaty skvernym i nechorošim delom. (55)

Der darauf folgende Blick durch das Fenster zeigt einen Streit, den es in 'Wirklichkeit' gar nicht gibt. D.h. das Fenster dient zuerst der Bekräftigung der falschen Einstellung, der Lüge.

> Ja (...) vstal protiv okna Teptelkina. Oni (...) žarko sporili. (...) "Čto oni čitajut, o čem govorjat? - podumal ja. - Naverno chichikajut nad sovremennost'ju". - Ja dumaju, - podnjalsja neizvestnyj poėt, - naša ėpocha geroičeskaja. (56)

Erst die Annäherung an das Geschehen, die mit einem authentischeren Blick durch das Fenster einhergeht, kommt der Wahrheit nahe. Nähe hat also mit Involviertheit und wirklicher Kenntnis der Figuren zu tun, Ferne mit Außenseitertum und Lüge. Nicht zufällig steht deshalb das Fenster im Kontext der "avtor"-Figur für die Aspekte Wahrheit und Lüge, denn das Fenster als Sym-

bol der mittelbaren Vermittlung dient hier auch als autoreflexiver Index. Dabei sind die dualen Begriffe außen/innen und fern/nah von Bedeutung, da sich mit ihnen die Relation des "avtor" zu den anderen Figuren bzw. die Verschränkung der narrativen Textebenen näher bestimmen läßt. Einen Schlüssel zum Verständnis der "avtor"-Rolle bietet gerade das zitierte Fenster-Beispiel. Da der "avtor" "seinen Helden" nur folgt, nicht aber an ihrem Leben partizipiert, kann er kein wahrheitsgetreues Bild von ihnen zeichnen. Zugleich agiert der "avtor" in der Welt auf der gleichen Ebene wie die von ihm 'geschaffenen' Figuren, so daß für ihn die Unterscheidung in außen und innen nicht zutrifft. So gesehen müßte das durch ihn aufgezeichnete Leben der Figuren der Wahrheit entsprechen, was aber nicht der Fall ist. Das Fenster offeriert also einerseits Oppositionen wie innen vs. außen, Nähe vs. Distanz und Wahrheit vs. Lüge, andererseits wirbelt sie diese auch auf, bringt sie durcheinander.

Das Fenster kann schließlich als Rahmen verstanden werden. Eine Rahmenfunktion üben auch die mit "intermedija" oder "meždusloviе" überschriebenen Kapitel aus (vgl. Šindina 1989:97), in denen der "avtor" auftritt. Hier läßt sich ein weiteres Mal folgern, daß der "avtor" in *Kozlinaja pesn'* ein metafiktionales Modell ist, eine Kunstfigur, anhand derer in den Text allgemeine Problemstellungen zu fiktionaler Literatur eingespeist werden. Der "avtor" organisiert tatsächlich den Rahmen des Textes (vgl. Segal 1981:204), doch fällt die pure Organisation (lies: Fiktion, Kontiguität) nicht mit der wahrhaften Sicht der Dinge zusammen (lies: Lyrik, Similarität). Da die Überschreitung der Textgrenze dem Blick durch das Fenster ähnelt, liegt außerdem der Schluß nahe, daß die Grenzüberschreitung eine Vertauschung der Perspektive, eine Verkehrung von innen und außen sowie von wahr und falsch bedeuten kann. Vor diesem Hintergrund wird auch auf der Meta-Ebene die paradoxale Sinnstruktur nicht zur Ruhe gebracht, doch sie läßt sich hier völlig anders lesen, nämlich als unauflösbarer Streit zwischen einer lyrischen und einer poetischen Weltmodellierung.

2. Schaffens- und Schöpferthematik (Schreibertypen)

Das Meta-Sujet zum Wort ist eingebettet in einen weiteren Kontext, nämlich den der Schaffens- und Schöpferthematik. Auch hierbei handelt es sich um metafiktionale Selbstthematisierungen, die zum einen Theorien zum Schreiben - zur Prosa wie zur Lyrik - entwerfen und abhandeln und die zum andern in markierter Weise die gesamte dargestellte Romanwelt durchziehen. Mit

anderen Worten: das autoreflexive Sujet zu Schreibern, Schreibhandlungen und Schreibverfahren ist in der *narratio* mit ungeheurer Virulenz vertreten und in diese so eingelagert, daß sie immer wieder zum Stillstand, zu Rekurrenzen, erneuten Anknüpfungen, Zirkelschlüssen, Auslassungen, Sprüngen etc. gezwungen ist. Zur Unterbrechung gesellt sich die Vermischung, denn eine klare Trennung zwischen Meta- und Primär-Ebenen ist oft aufgrund des im Roman vehement geführten literatur- und kulturtheoretischen Diskurses kaum mehr möglich; d.h. das Erzählen über die von Literaten bevölkerte Vaginovsche Welt verzahnt sich mit den von eben diesen Literaten angestellten Reflexionen. Die Gesamtheit der künstlerischen und lebensweltlichen Motive, Details und Figuren wird nicht nur in eine Relation zu den Schreibertypen gestellt, sondern gerät zudem in einen intratextuellen Sog des Theoretisierens und Reflektierens, also der expliziten Betrachtungen zu Literatur, Kultur und Sprache.

Alle männlichen Protagonisten sind Schriftsteller oder sind zumindest eng mit dem Thema des Literatur- und Kulturschaffens verbunden. Ihre Überlegungen, Gespräche und Diskussionen machen einen Hauptteil des Romans, also der Oberflächenstruktur, aus, doch zugleich ist dadurch auch das wichtigste Verfahren der Meta-Ebenen-Konstituierung angesprochen. Das gesprochene oder gedachte Wort der Schreiberfiguren gibt die Struktur für die narrative Syntax vor und konstituiert die Meta-Ebene. Da sich an jeder einzelnen Figur ähnliche Themen - mit je anderen Inhalten versehen - brechen, gewinnen die Schreiber die Qualität von Paradigmen. Man könnte sagen, daß - ebenso wie die unterschiedlichen Auffassungen vom Wort - die diversen Schriftstellertypen (Lyriker, Prosaschriftsteller, Priester, Prophet usw.) im Text aufeinanderprallen, wobei der Zusammenstoß Bewegungen verschiedenster Art auslöst und als Ergebnis neue Beziehungsgeflechte und semantische Muster hervorbringt. Die zunächst eindeutig scheinenden Vorstellungen der Schreiberfiguren verlieren durch die wechselseitigen Konfrontationen entweder ihre Konturen (das reicht bis hin zu paradoxen Überschneidungen), oder aber sie gehen in einer degradierenden Abwärtsschleife über in ein semantisches Vakuum, ins Nichts. Doch auch eine Verfestigung der ursprünglichen Position ist als Ergebnis der Gegenüberstellung denkbar, so daß bei der genaueren Textanalyse zu unterscheiden sein wird zwischen den Phänomenen Anziehung und Abstoßung, Affirmation und Negation, Selbstbehauptung ('Selbstbewußtsein') und Selbstentfremdung bis hin zur Selbstauslöschung (hierfür steht der Selbstmord des "neizvestnyj poėt").

Betonen möchte ich die aus dieser Besonderheit des Meta-Romans *Kozlinaja pesn'* resultierende Schwierigkeit auf seiten der Rezeption. Das Wort des Schreibers suggeriert gerade in seiner theoretischen Ausgerichtetheit eine Eindeutigkeit, die dann eben doch nicht eingehalten wird. Es verspricht also in seiner zunächst teleologisch scheinenden Setzung etwas, was durch die dann folgenden Operationen wie Zusammenprall ("sopostavlenie"), Vermischen ("slijanie") usw. wieder extrem in Frage gestellt wird. Das bedeutet, der explizit geführte philosophische, literatur- oder kulturwissenschaftliche Diskurs im Roman ist, was seinen Wahrheitsgehalt anbelangt, zumindest zwiespältig; er geriert sich lediglich als eindeutig und somit wahr und unhintergehbar - womit er in der von Bachtin untersuchten Tradition der weltanschaulichen Gespräche und des 'letzen' bzw. 'absoluten' Wortes in Dostoevskijs großen Romanen steht[61].

Kompliziert wird diese Vorgehensweise durch Vaginovs Einsatz von heterogenen, sich oftmals überkreuzenden Perspektiven, die eindeutige Zuschreibungen und Festlegungen zu vermeiden suchen bzw. von vornherein verhindern. Eine besondere Rolle kommt hierbei dem "avtor" zu, der einerseits als Schreibertyp auf der gleichen Ebene angesiedelt ist wie die übrigen Figuren, andererseits aber auch eine Außenposition einnimmt, da er als anonyme Instanz seine Textumgebung in seinen eigenen Roman überträgt. Als Antagonist ist ihm der "neizvestnyj poèt" gegenübergestellt, eine ebenfalls namenlose Figur, die die Position der Lyrik vertritt. Mit diesen beiden Figuren sind die wesentlichen semantischen Komplexe des Romans verknüpft: das problematische Selbstverständnis des Dichters bzw. Prosaschriftstellers, der Schöpfungsprozeß selbst, der mit Inspiration und Imaginationsgabe oder aber unoriginärer Nachahmung zu tun hat, die Frage nach den Qualitäten und der Vorrangigkeit der im Konflikt stehenden Gattungen Lyrik und Prosa, das Verhältnis von Literatur und Leben und schließlich die Einstellung zur kulturellen Tradition. Letztlich werfen die im Romantext eingelagerten Diskurse der Schreibertypen einen Reflex auch auf den Roman als Ganzes, der sich dadurch in der Spannung zwischen Originalität und Epigonentum, Erzählkunst und Wortkunst, Tradition und Traditionsbruch situiert.

Die Tradition ist auch insofern von Bedeutung, als nicht nur die komplizierten intratextuellen, sondern auch die intertextuellen Bezüge des Romans für die Sinnkonstitution entscheidend sind. Hier interessieren v.a. die zitierten Konzepte - etwa die über den *poeta furens* oder die *amabilis insania* -,

[61] Vgl. Bachtin 1971.

und auch die Rolle von Eros und Thanatos beim schöpferischen Vorgang muß auf ihre Herkunft befragt und die Anknüpfung bzw. Absetzung Vaginovs von den 'Prätexten' aufgezeichnet werden. Dabei ist davon auszugehen, daß über die Schaffens- und Schöpferthematik - wie bereits bei dem Thema Wort - ein Meta-Diskurs geführt wird, durch den Vaginov seine eigene Position in intertextuellem - oder auch interkulturellem - Bezug bestimmt und zugleich reflektierend hinterfragt. Eine These hierzu lautet, daß der Roman als literatur- und kulturtheoretischer Traktat gelesen werden kann, in dem versucht wird, bisher gültige Konzepte wie Gattungsmerkmale (Komödie, Tragödie, Lyrik, Prosa, Drama) und auch epochenspezifische Schreibweisen (Antike, Renaissance, Barock, Symbolismus) auf ihre Tauglichkeit für eine zeitgenössische, nachrevolutionäre Literatur und Kultur zu befragen.[62]

Dies geschieht vor allem über das bereits erwähnte Verfahren des "sopostavlenie", des kontrastierenden Gegenüberstellens von heterogenen Positionen der Schreiberfiguren. Die literaturhistorische Tradition wird dabei etwa über die Nennung von herausragenden Autoren der gesamteuropäischen Vergangenheit aufgerufen, ist also in zweifacher Weise paradigmatisch organisiert (Stellvertreter sind sowohl die intra- wie die extratextuellen 'Schreiberfiguren'). Die Namen der realen Schreiber[63] markieren als tote Hülsen in der Petersburger/Leningrader Umgebung den Versuch der nostalgischen Rückbesinnung, der Wiederbelebung der vergangenen Kultur durch Erinnerung ("vospominanie" dient hierfür als im Text virulentes Signal). Ein echtes Wiederbeleben will zwar einerseits nicht gelingen, andererseits sind diese Hülsen auch nicht gänzlich abgestorben, denn Beschreibungsmetaphern aus der Antike (göttlicher Wahnsinn), aus dem Barock (etwa zur Poetik Góngoras y Argote), aus der Romantik (Spiegel und Doppelgänger), aus dem Symbolismus (*ascensus* und *descensus*, Gleichsetzung von Dichter und Priester, Transzendenzbestreben der Kunst) werden von Vaginov in seinem Roman als Verfahren im eigenen Textes umgesetzt. So findet die im Roman oftmals beschworene zyklische Erneuerung und "Wiedergeburt" statt über den vielschichtigen Einsatz von Meta-Reflexionen zu philosophischen und poetologischen Beschreibungsbegriffen vergangener Epochen, die teils benannt, teils auch in

---

[62] Die Montage-Technik Ėizenšteijns könnte hier für Vaginov als Vorbild gedient haben, da sie auf ähnlichen Grundlagen aufbaut.

[63] Eine Parallele zu A. Belyjs *Peterburg* tut sich hier auf, denn im für *Kozlinaja pesn'* - wie überhaupt für die Prosa der zwanziger Jahre - paradigmatischen Prätext werden Buchtitel genannt, um die "Bereiche des Mythisch-Mystisch-Philosophischen" zu evozieren (Lachmann 1990:117).

Textstrukturen umgewandelt werden. Damit gehe ich über die These Šindinas hinaus, die im dem Niedergang der alten europäischen Kultur gewidmeten *Kozlinaja pesn'* zugleich den Ort der Bewahrung sieht, da die aufgerufene Kultur als komprimierte kulturelle Information im Prosatext bestehen bleibt (Šindina 1993a:221).

Doch zunächst sollen die spezifischen Funktionen und Rollen, die den handelnden Schreiberfiguren im Text zugedacht sind, näher beleuchtet werden, als da wären Dämon, Teufel, Scharlatan, Sargmacher, Mißgeburt, Ungeheuer, Priester, Prophet, mythologische Figur, Wahnsinniger, Regisseur, Lyriker, Prosaschriftsteller, Kritiker, Gelehrter, Sammler, Philosoph, Schöpfer, Genie, Epigone... Im Mittelpunkt stehen die beiden anonymen Paradigmen "avtor" und "neizvestnyj poèt", die in immer neuen Konstellationen und Zuordnungen die einmal in Gang gesetzte Meta-Diskussion - Bewahren oder Untergang der Kultur, Rolle des Schriftstellers, Poetiken und Epochenmodelle - weitertreiben.

Ein weiterer Untersuchungsschritt beschäftigt sich mit den Relationen, die zwischen den Schreibern bestehen, und mit den Beziehungen der Figuren zum eigenen Werk oder zu anderen Texten und Schreiberfiguren der gleichen Zeitebene und schließlich zu vergangenen Epochen und Autoren.[64]

Wie bereits angesprochen, interessieren hier auch die unterschiedlichen Arten von Relationen - also Übereinstimmung, Inkongruenz, Binarität, Überlappung, Verschmelzung oder paradoxe Verflechtung -, in denen die Figuren des Textes befangen sind. Dabei ist besondere Rücksicht zu nehmen auf den prozeßhaften Charakter von *Kozlinaja pesn'* und die damit in Zusammenhang stehenden Transformationsmechanismen, also auf den Aspekt, wie genau das Verhältnis zwischen ursprünglich beschriebener Situation, "sopostavlenie" (hier könnte auch "slijanie" stehen oder ein anderes der von Vaginov benutzten Bewegungsmuster) und Ergebnis desselben zu fassen ist. Das Ergebnis selbst kann wiederum Ausgangspunkt sein für eine nächste Operation, die erneut die noch nicht verfestigten Strukturen und semantischen Relationen in Unruhe bringt. Ein Modell, das die Möglichkeit der wiederholten Ausführung von Operationen mit diese Operationen bereits durchlaufenen Elementen zu

---

[64] Worauf ich nicht näher eingehen, was ich aber zumindest erwähnen möchte: *Kozlinaja pesn'* kann als "Schlüsselroman" gelesen werden, d.h. es bestehen Wechselbeziehungen zwischen den dargestellten Protagonisten und realen Personen aus der extratextuellen Lebenswelt. Die zeitgenössische Rezeptionshaltung basierte im übrigen tatsächlich darauf, sich auf die 'Jagd' nach 'echten Vorbildern' zu begeben. Einige dieser Vorbilder werden von Nikol'skaja (1991) u.a. benannt.

denken erlaubt, ist die Rekursion (vgl. McHale 1987:112). Inwieweit sich die Rekursion als Beschreibungsbegriff für den Roman Vaginovs anbietet, wird die Textinterpretation erweisen.

2.1. Der sakrale, ewige, ideale Lyriker - Priester und Prophet

Aus heuristischen Gründen stelle ich zunächst dem Paradigma des positiv besetzten Wort- und Weltschaffenden (*divinus poeta*) den dämonisch und destruktiv markierten Prosaschriftsteller gegenüber (s.u., 2.2.). Doch es wird sich schon bald zeigen, daß eine solch strikte binäre Aufteilung der dargestellten Welt nicht möglich ist. Die Oppositionen zwischen heilig und profan, Welt des Geistes und des Körpers, der heiligen Visionen und der Realität, *mimesis* und *phantasia*, Technik und Inspiration werden zwar am Beispiel der Schreibertypen exemplifiziert, bekräftigt und in immer neuen Konstellationen beinahe hypertroph durchgespielt, doch sie lösen sich dadurch auch ständig wieder auf und verlieren ihre Konturen.

Das wesentliche Merkmal des heiligen Dichters ist, daß er die Welt neu erschafft, und zwar allein aufgrund der Macht der Worte (auf den sakralen und wortmagischen Aspekt des Wortes bin ich bereits unter 1. eingegangen). Um dieses Werk zu vollbringen, muß der Schreiber sich eines 'Hilfsmittels' bedienen, das schon in der Antike bekannt war und mit der dichterischen Ekstase in Verbindung gebracht wurde: des Rausches.

2.1.1. Der Einsatz besonderer Mittel zur Erlangung der heiligen Inspiration (Rausch und heiliger Wahnsinn)

Zum sakralen Aspekt des Dichters gehört die mit dem Wortschaffen verbundene Themenreihe Rausch, Wahnsinn und Liebe. Hierzu gibt es eine knappe Zusammenfassung von der im Text dargestellten Autorfigur ("avtor"), die sich auf den "neizvestnyj poėt" bezieht:

> Ja snova vižu: (...) on ["neizvestnyj poėt"] iščet op'janenija, ne kak naslaždenija, a kak sredstva poznanija, kak sredstva vvergnut' sebja v to svjaščennoe bezumie (amabilis insania), v kotorom raskryvaetsja mir, dostupnyj tol'ko proricateljam (vates). (35)

Vaginov führt hier eindeutige Schlüsselwörter an, die selbst auf die in diesem Zusammenhang wichtigste Tradition verweisen, nämlich auf die Antike, genauer: auf Platon. Zunächst zur *amabilis insania*: sie ist in *Kozlinaja pesn'* der einzig mögliche Zustand, der es dem Dichter erlaubt, 'wirkliche' Kunst

zu schaffen (hier geht es ausschließlich um die als heilig aufgefaßte Kunst, für die der "neizvestnyj poėt" steht; andere Dichtertypen sind durch einen eher technisch orientierten Zugang zur Literatur gezeichnet). Laut Curtius geht der göttliche Wahnsinn des Dichters auf Platons in *Phaidros* formulierter *mania*-Lehre zurück und hängt mit der Idee von der "numinosen Inspiration" der Dichtkunst zusammen (1984:467).[65] Um in diesen Zustand der Ekstase (oder des *Enthusiasmos*) zu gelangen, der besondere Erkenntnisse und Gaben verspricht, bedarf es einiger Voraussetzungen: zum einen muß der Dichter selbst ein 'Auserwählter' sein, er kann aber auch von einer Gottheit (z.B. von Apollon) zur Inspiration befähigt worden sein. Zugleich kennt bereits die Antike besondere Hilfsmittel zur Erreichung des heiligen Wahnsinns: Wein (Alkohol im weitesten Sinne), Gebet, Askese u.a. - all dies findet sich bei Vaginov.

Daß der "neizvestnyj poėt", wie auch die anderen Figuren, die sich um Teptelkin zu einer Gruppe zusammenfinden, zu einem auserwählten Personenkreis gehört, wird offen thematisiert (vgl. 92). Die Themen Rausch (in Zusammenhang mit dem Wein, aber auch mit der in den zwanziger Jahren modischen Droge Kokain) und Wahnsinn begegnen im Roman in gehäufter Form. So gibt im folgenden der "neizvestnyj poėt" seine Sicht zum Komplex von Rausch und Lyrik wieder:

> Zdes' nel'zja govorit' o srodstve poėzii s op'janeniem, - dumal on, - oni ničego ne pojmut, esli ja stanu govorit' o neobchodimosti zanovo obrazovat' mir slovom, o nischoždenii v ad bessmyslicy, vo ad dikich i šumov i vizgov, dlja nachoždenija novoj melodii mira. (...) Sredstvo izolirovat' sebja i spustit'sja vo ad: alkogol', ljubov', sumasšestvie...[66] (95f.)

Eine andere Stelle erhellt den Zusammenhang zwischen Erkenntnis und dichterischer Inspiration noch in anderer Weise:

> Ėto osnovnaja antinomija (protivorečie). Chudožniku nečto zadano vne jazyka, no on, raskidyvaja slova i sopostavljaja ich, sozdaet, a zatem poznaet svoju dušu. Takim obrazom v junosti moej, sopostavljaja slova, ja poznal vselennuju i celyj mir voznik dlja menja v jazyke i podnjalsja ot jazyka. (113f.)

Ich möchte einige Punkte zu diesen Zitaten hervorheben und ausführen, wobei ich auf das assoziative Schaffensprinzip und die Absage an eine mime-

---

[65] Zum folgenden vgl. auch den Artikel "Ekstase" im *Reallexikon für Antike und Christentum* (1959).

[66] Das hier anklingende Orpheusthema wird von Vaginov noch expliziter ausgeführt; vgl. dazu u.

tisch-referentielle Abbildung der Welt, wie sie für den "neizvestnyj poėt" kennzeichnend ist, bereits unter 1. eingegangen bin. Das sakrale und magische Wort bildet die Basis für das in *Kozlinaja pesn'* entwickelte Verständis des *divinus poeta* und unterscheidet ihn vom dämonisch besetzten Prosaschriftsteller, der als Ausgangspunkt für sein Schaffen nicht das Wort ansetzt, sondern die Welt der Erscheinungen. Das bedeutet, daß nur die Lyrik zunächst das Attribut des Sakralen trägt und zugleich mit den Aspekten Originalität und Kreativität verknüpft ist. Jedoch gilt es, hier eine Einschränkung vorzunehmen: zwar ist das Thema des Rausches ("op'janenie") der Wortkunst vorbehalten, doch das Thema der Erkenntnis ("poznanie") wird auch im Zusammenhang mit der Philosophie entwickelt. Hierfür kann beispielsweise die Figur des ebenfalls dichtenden "filosof" (vgl. 93) oder die gleichsetzende Nennung von Dichtung und Philosophie ("večnye stranicy filosofii i poėzii"; 88) angeführt werden.

Auch die *mania*-Lehre Platons zielt vornehmlich auf die Bereiche Wortkunst und Philosophie, jedoch mit einer hierarchischen Besetzung, die bei Vaginov fehlt. Die göttliche Besessenheit ist bei Platon v.a. für den Philosophen vorgesehen, den diese zur Wahrheitsschau befähigt. Genauer unterscheidet Platon zwischen vier Arten des Wahnsinns, die von unterschiedlichen Göttern verliehen werden: von Apollon stammt die Weissagung, von Dionysos die Heilung, von den Musen die Dichtergabe und von Eros die Erkenntnis, die Schau der Ideen, also die Philosophie (vgl. Pfister 1959:974). Bei Platon führt nur Eros zur Wahrheit, weshalb er diesen Wahnsinn als den besten von allen betrachtet ("Das ist die höchste Form der Mania, zu unserm größten Glück uns von den Göttern verliehen", zit. nach Pfister 1959:978).

In *Kozlinaja pesn'* dagegen wird sowohl der Lyrik als auch der Philosophie das Attribut der Wahrheit zugebilligt. Der "neizvestnyj poėt" betont in seinen durch den Rausch beeinflußten Reflexionen immer wieder, daß die durch Worte geschaffene Welt mit der tatsächlich exisitierenden übereinstimmt (s. 113f.), also Gültigkeit hat. Wahrheit können Philosophie und Lyrik v.a. aber auch deshalb für sich beanspruchen, weil sie sich auf eine lange und bedeutende Tradition berufen können:

> Sjuda priedet i filosof ego, staryj nastavnik i neobyknovennyj poėt, duchovnyj potomok zapadnych velikich poėtov (...). (74)[67]

[67] Vgl. auch S. 88, 115f.

Das bedeutet, daß Wortkunst und Philosophie in der Lage sind, die Geschichte der Kultur bruchlos in sich zu integrieren, fortzusetzen und zugleich zu bewahren. Das Dichten ist demnach in zweifacher Weise als sakrale Tätigkeit markiert: einmal durch das Schaffen "genialer Verse" ("kakie genial'nye stichi! O takich stichach ja mečtal vsju žizn'!; 57) und einmal durch den ihm inhärenten, kulturbewahrenden Gestus. Hier sei kurz auf den Unterschied zum Prosawerk des "avtor" verwiesen, das eine nichtende Implikation aufweist; nicht das Bewahren wird mit der Prosa assoziiert, sondern die Destruktion (Näheres s.u., 2.2.).

In bezug auf die Wahrheitsfrage spielen außerdem die Phänomene "gibel'", "strast'" und das Thema der Tragödie eine Rolle. Teptelkin denkt in folgenden Worten an den "neizvestnyj poėt":

> Napišet neizvestnyj poėt, ne dumaja, dve stročki, a vyjdet umno, ėch, čert voz'mi, kak umno. I budet v ėtich slovach gibel', i velikaja strast', i žaloba na zachodjaščee navek solnce. (38)

Betont wird hier die Rolle des Unbewußten für den Prozeß des sakralen Wortschaffens - das zugleich auch immer das Weltschaffen impliziert. Damit wird eine Einheit zwischen dem Schöpfer, dem Wort und dem Geschaffenen suggeriert (vgl. "slova sami dumajut"; ebd.), der Aspekt der Nähe als Kennzeichen für den heiligen Vorgang des Dichtens hervorgehoben. "Soedinenie" wird im Text zudem immer mit der Vorstellung von Harmonie verknüpft,[68] und es ist auch das Streben nach Harmonie, nach einem erhabenen Zustand, nach der Einheit mit der vergangenen Kultur, das die Figuren auszeichnet. Hierzu paßt die Aussage des "neizvestnyj poėt", der für seine Gedichte ein tragisches Weltverständnis voraussetzt:

> Vsju žizn' ja staralsja v moich stichach pokazat' tragediju, pokazat', čto my byli svetlye (...). (54)

Die Bedeutung des tragischen Moments erhellt aus der Gegenüberstellung zum Werk des "avtor", das mit dem - verhöhnenden und zerstörerisch wirkenden - Lachen korreliert. Zur Entscheidung, auf wessen Seite die Wahrheit liegt, auf der Seite der Tragödie oder der Komödie, muß zudem der Selbstmord des "neizvestnyj poėt" in Betracht gezogen werden. Der "neizvestnyj poėt" ist - neben der Frau Teptelkins, Mar'ja Dalmatova - der einzige, der sich dem alles erfassenden Niedergang im Roman entziehen kann, womit er

---

[68] Vgl. die Charakterisierung der Mar'ja Dalmatova: "(...) čto ona soedinjaet mir v strojnoe i garmoničeskoe edinstvo." (21)

tatsächlich als tragische Figur bestehen bleibt; alle übrigen Figuren werden im weiteren Erzählverlauf verflacht, lächerlich gemacht, degradiert. Daraus folgt, daß sich das mit Leidenschaft, Klage und Untergang verknüpfte Tragische als nicht hintergehbar und somit als wahr herausstellt.

Wesentlich ist desweiteren die Tatsache, daß der Wortkunst auch ein gefährliches und schreckliches Moment innewohnt (vgl. 109). In den semantischen Komplex zum sakralen Schaffen, der nun mit der Reihe Rausch, Erkenntnis, Kunstschaffen, Tragödie und Schrecken angegeben werden kann, gehört der bereits oben angeführte Vergleich zwischen dem schöpferischen Akt und dem Abstieg in den künstlichen Hades, womit die Thanatos-Problematik explizit gemacht wird.

> Oni ne pojmut, čto poėt dolžen byt', vo čto by to ni stalo, Orfeem i spustit'sja vo ad, chotja by iskusstvennyj, začarovat' ego i vernut'sja s Ėvridikoj - iskusstvom, i čto, kak Orfej, on obrečen obernut'sja i uvidet', kak milyj prizrak isčezaet. Nerazumny te, kto dumaet, čto bez nischoždenija vo ad vozmožno iskusstvo. (95f.)

Bereits im Symbolismus ist des Thema von *ascensus* und *descensus* virulent. Dort gelingt das "Drama der Initiation" (Hansen-Löve 1987:24) jedoch, denn das *slovotvorčestvo* ist in der Lage, den abwesenden, vergangenen Mythos zu repräsentieren. Die symbolistische "Religionskunst" war von der "Rückkehr ins goldene Zeitalter" tatsächlich überzeugt (ebd.). Anders bei Vaginov: der Dichter ist zwar zu einem Abstieg in den Hades verdammt, aber er kann daraus eben nicht mehr siegreich mit Euridyke, der Kunst, zurückkehren. So erklärt sich die schreckliche Agonie, die den im Rausch befindlichen Dichter befällt, die aber auch mit dem Wahnsinn allgemein gleichgesetzt wird.

> Chotel by on byt' glavoju vsech sumasšedšich, byt' Orfeem dlja sumasšedšich. (...) Vsem ne ispytyvavšim, kak emu kazalos', strašnejšej agonii. (62)

Aspekte wie Einsamkeit, Isolation, Verzweiflung, Trostlosigkeit und tatsächlicher Wahnsinn werden in *Kozlinaja pesn'* immer wieder thematisiert und stehen dem Streben nach Einheit und Harmonie entgegen. Die Vereinigung von Orpheus und Euridyke - hier spielt auch das erotische Moment mit hinein -, durch die die sakral verstandene Dichtung ermöglicht wird, ist allerdings weder in der mythologischen Vorlage noch im Werk Vaginovs möglich. Tragisch dabei ist, daß die Lyrik tatsächlich im "poslednij lirik" ihr Ende findet und somit nicht mehr in der Lage ist, die Welt zu beschreiben oder gar zu modellieren. Der Verlust der Eurydike kommt somit dem Ende der 'wahren', heiligen Kunst gleich.

Wie gezeigt, greift Vaginov auf das antike Konzept der heiligen Inspiration, das mit Rausch und Ekstase zu tun hat, zurück. Der Rausch bietet dem "neizvestnyj poėt" lange Zeit die Möglichkeit, sich selbst in den für die Dichtung nötigen, göttlichen Wahnsinn zu versetzen. Doch der Dichter verliert im Verlauf des Textes seinen Status als Auserwählter, weshalb er beschließt, von sich aus wahnsinnig zu werden - was einer Profanierung der antiken Konzeption gleichkommt:

> - Ja dolžen sojti s uma, - razmyšljal neizvestnyj poėt (...) - Pravda, v bezumii dlja menja teper' už net togo očarovanija, (...) kotoroe bylo v rannej junosti, ja ne vižu v nem vysšego bytija, no vsja žizn' moja ėtogo trebuet, i ja spokojno sojdu s uma. (...) - Dlja ėtogo nado uničtožit' volju s pomošč'ju voli. Nado uničtožit' granicu meždu soznatel'nym i podsoznatel'nym. Vpustit' podsoznatel'noe, dat' emu vozmožnost' zatopit' svetjaščeesja soznanie. (135f.)

Eine Begründung für die - wie sich herausstellt - Vergeblichkeit des Ansinnens benennt der "neizvestnyj poėt" selbst:

> Uže ne čisto on podchodil k vinu, ne s samouvaženiem, ne s soznaniem togo, čto on delaet velikoe delo, ne s predčuvstviem togo, čto on raskroet nečto takoe prekrasnoe, čto porazitsja mir (...). (169)

Die Reinheit ist auch in der Antike ein wesentliches Kriterium für die Dichter- und Prophetengabe (vgl. Pfister 1959:969); sie steht in engem Zusammenhang mit der Askese. Übertragen auf den scheiternden Versuch des "neizvestnyj poėt", den Wahnsinn herbeizuführen, läßt sich folgern, daß dieser sich von der ihn umgebenden Textwelt (inklusive "avtor") nicht genügend abgrenzen konnte, daß er seine ursprüngliche Einheit verloren hat und so von der 'Realität' affiziert wurde. Oder anders gewendet: der Wahnsinn ist der Versuch des "neizvestnyj poėt", sich aus der immer weiter um sich greifenden Macht des "avtor" zu befreien. Er lehnt sich damit auf gegen die Logik der Prosa, gegen die vereindeutigende und destruktive Perspektive des "avtor". So gesehen ist der Versuch des "neizvestnyj poėt", sich vermittels des Wahnsinns aus der Textumgebung zu lösen, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Auch der Wahnsinnige steht als Textfigur doch immer nur unter dem Primat des fiktionalen Textes, das zudem immer mehr an Macht und Stärke zunimmt. Erst der Selbstmord vermag den "neizvestnyj poėt" von der Vorherrschaft des "avtor", von der Vereindeutigungstendenz der Prosa, die Lüge und Zerstörung bedeutet, zu erlösen.

Solange der "neizvestnyj poėt" noch in der Lage war, am göttlichen Wahnsinn zu partizipieren, stand ihm nicht nur die Dichter-, sondern auch die Prophetengabe zur Verfügung. Neben dem bereits erwähnten platonischen

Konzept diente für *Kozlinaja pesn'* auch wieder der Symbolismus als Vorlage: *Vates* und *poeta* sind v.a. in der Phase des eigentlichen, "mythopoetischen Symbolismus" (SII) analoge Setzungen, die gegeneinander ausgetauscht werden können (s. Hansen-Löve 1987:23ff.). Doch Vaginov weicht bei den prophetischen Visionen des "neizvestnyj poėt" vom symbolistischen Subtext ab, indem zum einen der Verlust der Prophetengabe beschrieben wird, zum andern das Thema von Vision, Traum und Phantastik hypertrophe Züge annimmt.

2.1.2. Die heiligen Visionen

Die Frequenz von Indikatoren, die auf Traum- oder Visionszustände hinweisen, ist außerordentlich hoch in *Kozlinaja pesn'*: "kazalos' emu", "vidit on" usw. begegnen fast auf jeder Seite des Romans. Außerdem werden Figuren, auch Nebenfiguren, häufig mit ihren Träumen identifiziert (z.B. die "devuška" beim "Abend der alten Musik", die von der nächtlichen Stadt der 10er Jahre träumt; 103).[69] Sakralen Charakter erhalten die Visionen entweder dadurch, daß sie als Ergebnisse des göttlichen Wahnsinns fungieren, oder aber sie sind mit der Vorstellung eines archaisch-zyklischen Weltbildes verbunden.

2.1.2.1. Zyklisches Weltbild

Die mythopoetische Konzeption des Vaginovschen Romans manifestiert sich im Thema des Zyklus, das in unterschiedlichen Variationen aufgegriffen und vorgeführt wird. Die im archaischen Denken verwurzelte Idee der Einheit von Signifikat und Signifikant[70] auf der Ebene des Wortes wird auf die Figurenebene transponiert, denn es wird des öfteren über die Einheit des Menschen mit der Natur reflektiert. Zum Beispiel spricht Teptelkin über die Verwandtschaft zwischen Mensch und Pflanze und überträgt das Prinzip von Fruchtbarkeit und verfaulender Vergänglichkeit auf den Menschen und seine Geschichte (vgl. 22). Der "neizvestnyj poėt" berichtet über seine Auflösung in der Natur:

> - Ja často otsutstvuju, - skazal neizvestnyj poėt, (...) no ėto ne čto inoe, kak rastvorenie v prirode. (55)

---

[69] So gesehen realisiert sich das "Leitmotiv" - die Phantastik als objektive Phase des Daseins - des Teptelkinschen Traktats, auf das ich weiter unten eingehen werde (s. 2.3.).

[70] Vgl. dazu auch Foucault (10)1991:82ff.

Das Pflanzenmotiv ist ein Topos bereits in der Mythologie, etwa in Ovids *Metamorphosen*, einem Lieblingsbuch Vaginovs.[71] Dementsprechend spielt das metamorphotische Element für die sakralen Visionen eine Rolle, womit wiederum der Aspekt der Unfertigkeit und Unabgeschlossenheit von Figuren/Paradigmen und der damit zusammenhängende ständige Positionswechsel angesprochen ist. Alles, so scheint es, gerät im Roman in Bewegung, ist in Veränderung begriffen, jede Konstellation kann mit jeder beliebigen anderen eine Koalition eingehen, sich mit ihr vermischen und sich dabei entweder auflösen, oder aber die Grenzen werden neu gesteckt.[72] Selbstreflexiv gewendet könnte das häufige Thematisieren des Wechsels und der Unabgeschlossenheit auch als Kriterium für den fiktionalen Text gelten.

Neben der Metamorphose begegnet vor allem der Zyklus. Der "neizvestnyj poėt" konkretisiert die Idee der zyklischen Wiedergeburt, die sich jedoch nicht in identischen Wiederholungen erschöpft, sondern durchaus Differenzen in jeden neuen Durchgang durch den Zyklus einspeist:

> (...) no on tverdo znaet, čto nikogda staroe solnce ne zasvetit, čto dvaždy nevozmožno vojti v odin i tot že potok, čto načinaetsja novyj krug nad dvuchtysjačeletnim krugom, on bežit vse glubžc i glubže v staryj, dvuchtysjačeletnij krug. On probegaet poslednij vek gumanizma i diletantizma, vek pastoralej i Trianona, vek filosofii i kriticizma (...). On molčit, bledneet i isčezaet. (96f.)

In diesem Beispiel wird der Zyklus explizit auf das Thema der Kultur übertragen, wobei die in den 20er Jahren populären Thesen O. Spenglers[73] vom Untergang der Kultur anklingen - die jedoch in *Kozlinaja pesn'* vor allem eine ironische Behandlung erfahren[74]. Das zyklische Denken betrifft nun aber nicht nur die Kultur als Ganzes, sondern auch den einzelnen Dichter, den kulturell tätigen Menschen:

> - Esli vy dumaete, čto my pogibli, to vy žestoko ošibaetes' (...) my osoboe, povtorjajuščeesja periodičeski sostojanie, i pogibnut' ne možem. My neizbežny. (54)

---

[71] Zur Lektüre Vaginovs s. Čertkov 1982.

[72] Hier könnte man auch eine Traumlogik vermuten, doch sind die hierfür zugrunde liegenden Operationen der Verdichtung und Verschiebung für *Kozlinaja pesn'* nur bedingt einsetzbar. Interessant ist, daß Freud selbst im Text erwähnt wird; 1991:64. Zudem hat sich Bachtin mit Freud beschäftigt und - evtl. unter dem Namen V.I. Vološinovs - das Buch *Frejdizm* (Moskau - Leningrad 1927) herausgebracht (vgl. Nikol'skaja/Ėrl' 1991:552).

[73] Dessen Buch über den Untergang Europas erschien in übersetzter Form 1921 in Rußland (vgl. Nikol'skaja/Ėrl' 1991:550)

[74] Vgl. hierzu das Kapitel "Nekotorye moi geroi v 1921-1922 gg.".

Vgl. auch eine weitere Stelle, die ebenfalls die Kulturosophie des "neizvestnyj poėt" wiedergibt:

> (...) my davno (...) perežili gibel', i nikakaja gibel' nas ne udivit. Intelligentnyj čelovek duchovno živet ne v odnoj strane, a vo mnogich, ne v odnoj ėpoche, a vo mnogich i možet izbrat' ljubuju gibel' (...). (49)

Für das Konzept der ewigen Wiederkehr steht vornehmlich die mit mythischen Zügen ausgestattete Figur des Filostrat, die mit der Vorstellung vom verbrennenden und wiederauferstehenden Phönix korreliert wird. Zur Herkunft der Figur: Flavius Philostratos (170-245) verfaßte die romanhafte Lebensbeschreibung des Apollonius von Tyana, eines Neu-Pythagoräers und eines der letzten Philosophen der heidnischen Welt, der als Magier galt und von Stadt zu Stadt unterwegs war (vgl. Nikol'skaja/Ėrl' 1991:546). Vaginov greift in seiner Figur des Filostrat das Grenzgängertum zwischen den Epochen auf, ebenso das Thema des Umherwanderns. Filostrat selbst wird in über den gesamten Text verstreuten Visionen zur Darstellung gebracht und damit quasi wiederauferweckt. Aufschlußreich ist die nach der Lesung eines Gedichts des "neizvestnyj poėt" stattfindende, gemeinschaftliche Vision der Teptelkinschen Gruppe, die sich nachts im Turm in Petergof versammelt hat (sie wird tatsächlich auch als "videnie" apostrophiert):

> I vse voočiju uvideli Filostrata: ton'kij junoša s čudnymy glazami, ottenennymi krylami resnic, v nispadajuščich odeždach, v lavrovom venke - pel, a za nim šumeli olivkovye rošči. I, kačajas', kak prizrak, Rim vstaval. (78)

Die Vision als Ergebnis eines erhabenen Erlebnisses geht wieder auf eine antike Vorstellung zurück; so versetzt etwa Odysseus seine Zuhörer durch eine Erzählung in Ekstase (vgl. Pfister 1959:964), und die Ekstase ihrerseits ist Voraussetzung für die Vision (ebd., 971ff.). Im Falle des Filostrat handelt es sich um eine Epiphanie, denn er wird als göttliche Figur gezeichnet, als zeitlose, mythische Figur (s. "ewiger Jüngling"; 79) und als idealer Dichter:

> - Nas očernjat, nesomnenno, - prodolžal neizvestnyj poėt, - no Filostrat dolžen nas izobrazit' svetlymi, a ne kakimi-to čertjami. (77)

Vaginov webt in seiner Prosa ein dichtes semantisches Netz, das Elemente aus Mythos, Mythologie, antikem Denken, kultureller Tradition und Information miteinander verknotet, indem er seinen Schreiberfiguren die entsprechenden heiligen Visionen verleiht. Und diese wiederum werden mit einem spezifischen Dichtungskonzept enggeführt, für das der "neizvestnyj poėt" und die Lyrik stehen. Eine Vision ist zudem in der Lage, weitere hervorzurufen (wie in obigem Beispiel, in dem über den Jüngling Filostrat Rom aufer-

steht), wodurch sie den Seher immer weiter von der Gegenwart oder auch von der 'Wirklichkeit' entfernen. Dem häufig negativ gezeichneten zeitgenössischen Umfeld, das selten genug im Roman aufscheint, werden somit die 'wahren' Zeit-Raum-Koordinaten entgegengehalten. In diesen "schwankenden" (s.o.) Bildern verbinden sich problemlos unterschiedliche Zeiten und Räume, verwandeln sich die Figuren (der Dichter wird zu einem Naturwesen, zum Vogel Phönix, zum Jüngling Filostrat etc.) und die von ihnen vertretenen Vorstellungen, verlieren ihren Umriß, ihre Schärfe, zerfließen und lösen sich auf, um dann ggf. in einem Akt der Wiedergeburt in neuer Form zu erstehen. Die "schwankenden" Visionen sind zugleich eine Ursache - von vielen - für die den Roman dominierende instabile Semantik, die Zeiten, Räume, Figuren und Ideengebäude ebenso synkretistisch ineinander verschränkt wie dies in den Visionen der Fall ist. Ein weiteres Beispiel für diese semantische Polyvalenz sind die Stadtvisionen.

2.1.2.2. Die heilig-verruchte Stadt

Das im Roman vermittelte Bild von Peterburg/Leningrad ist polyvalent: vereinfacht ausgedrückt steht der heiligen Stadt, die einen Ort des Kulturbewahrens verkörpert, ein äußerst profanisiertes Ebenbild gegenüber. Diese Spaltung zeigt sich bereits ganz zu Beginn von *Kozlinaja pesn'*, in den beiden Vorwörtern eines Sprechers namens "avtor", der sich jedoch von der Figur "avtor", wie sie später im Text auftaucht, unterscheidet. Wie bereits oben ausgeführt, wird über den Namen der Stadt - Peterburg vs. Leningrad - das Alte, Vergangene, somit der im Grunde positiv gekennzeichnete Ort, der Kultur möglich macht und als Ansammlung derselben fungiert, abgewählt und dagegen eben nicht das Neue, sondern der Tod gesetzt (vgl. 19f.). Die Degradation Petersburgs vollzieht sich demnach nicht eigentlich im Verlauf des Erzählens, sondern ist zum einen bereits von Anfang an angelegt, zum andern entwickeln verschiedene Figuren ihre je eigene Vorstellung von der Rolle der Stadt in bezug auf die Kultur. Und dennoch wird oft genug auch ein sakrales Stadtbild entworfen, das eine mythische Komponente besitzt. Anführen kann man hierzu die aussagekräftigen Visionen des "neizvestnyj poèt" und Teptelkins. Die erste Stadtvision in *Kozlinaja pesn'* ist interessanterweise die Teptelkins, die als Inhalt das "neue" Rom hat:

> Kazalos' emu - on vidit, kak Averesku v zolotom mundire edet k Mussolini, kak oni soveščajutsja o pogloščenii jugoslavskogo gosudarstva, ob obrazovanii vzletajuščej vnov' Rimskoj imperii. Mussolini idet na Pariž i zavoevyvaet Galliju. Is-

panija i Portugalija dobrovol'no prisoedinjajutsja k Rimu. V Rime zasedaet Akademija po otyskaniju narečija, moguščego služit' obščim jazykom dlja vnov' sozdannoj imperii, i sredi akademikov - on, Teptelkin. (23f.)

Somit steht am Beginn des Romantextes nicht Petersburg (die beiden Vorwörter zu Peterburg und Leningrad haben einen anderen Status als der eigentliche Romantext), sondern das neue Imperium, die ewige Stadt Rom. Der sich vor allem in der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts manifestierende Stadtmythos zu Petersburg, der sogen. Petersburger Text[75], ist, vermittelt über den Mythos vom Moskau als drittem Rom[76], mit der Stadt Rom verbunden. Für Teptelkin ist die neue Bastion der Kultur nun gerade nicht Petersburg, sondern eine im Entstehen begriffene Inkarnation des ewigen Rom - das neue Imperium, in dem sich unterschiedliche Zeiten und Räume über das Merkmal der gemeinsamen, für alle Völker gültigen Sprache treffen. Die Macht des Imperiums, die von Mussolini verkörpert wird, strahlt ab auf die Stadt und auf die Akademie, dessen Vorsitz Teptelkin inne hat. Daß das Thema der Macht nicht nur in der zitierten Stadtvision, sondern auch im Roman eine dominante Größe darstellt, werde ich weiter unten zu zeigen versuchen (s. 2.2.); an dieser Stelle möchte ich auf die semantischen Verbindungen von (utopischer bzw. mythisch besetzter) Gegenwart, (politischer) Macht, Forschung/Gelehrtentum und Sprache hinweisen.

Gegen das zeitgenössische Petersburg als Ort der Kultur, wo die 'Auserwählten' auf die "neue Renaissance" warten können, sprechen auch die Gruppentreffen in einem Turm außerhalb von Petersburg.[77] Dagegen entwirft eine der ersten prophetischen Visionen des "neizvestnyj poėt" ein anderes Bild von Petersburg und Rom:

(...) kogda Neva prevratilas' v Tibr, po sadam Nerona, po Ėskvilinskomu kladbišču my bluždali, okružennye mutnymi glazami Priapa. Ja videl novych christian, kto budut oni? (...) Na nebe pered nim postepenno vystupal strašnyj, zakoločennyj, pustynnyj, porošij travoj gorod (...). Na snežnoj gore, na Nevskom, to skryvaemyj v'jugoj, to vnov' pojavljajuščijsja, stoit neizvestnyj poėt: za nim - pustota. Vse davno uechali. No on ne imeet prava, on ne možet pokinut' gorod. Pust' begut vse, pust' smert', no on zdes' ostanetsja i vysokij chram Apollona so-

[75] Vgl. Toporov 1984.

[76] S. Schaeder 1957; vgl. auch Manuskript Keller, Konstanz 1994.

[77] Ein weiteres Indiz liefert das Kapitel "rascvet" (87): die Blüte bezieht sich auf ein nicht näher benanntes südliches Städtchen, in dem Teptelkin triumphiert. Der Süden wird als "intellektueller Garten" entworfen, in dem die "Früchte der Kultur" wachsen. Die Kultur im Süden wird wiederum mit einem vielstufigen Turm (88) verglichen.

chranit. I vidit on - vokrug nego obrazuetsja vozdušnyj snežnyj chram i on stoit nad rasščelinoj. (33)

Die Prophetengabe, mit der der "neizvestnyj poėt" ausgestattet ist, verschränkt in der zitierten Vision das alte Rom - und nicht ein neues phantastisches Imperium wie bei Teptelkin - mit dem zeitgenössischen Petersburg, wobei auch ein metamorphotisches Element nicht fehlt: die Neva verwandelt sich in den Tiber. Der Raum- und Zeitsprung ist motiviert durch das Thema vom Ende der Epochen. Eine zentrale Stellung nimmt hierbei die Idee ein, daß das Christentum als neue Kultur - genauer: Zivilisation - die alte heidnische Kultur verdrängt.[78] Als Oppositionen werden hier die zwischen neu/alt, heilig/profan und Macht/Ohnmacht verhandelt, doch einige davon verlieren sich bei genauerer Analyse. Das Neue bleibt im Wertesystem des "neizvestnyj poėt" auf jeden Fall negativ, das Alte positiv konnotiert: neu ist das Christentum und die von allen verlassene, schreckliche Stadt Petersburg; alt ist das Heidentum, das ewige Rom, die Kultur und die Kunst. Petersburg nun kann nicht eindeutig als Verkörperung des Neuen begriffen werden, denn es trägt Spuren des Alten, des Sakralen in sich. Die heilige Stadt Petersburg wird als Tempel Apollons apostrophiert und es gilt, diesen zu beschützen, zu bewahren. Die Verknüpfung der Stadtvision mit dem Prinzip Apollons paßt im übrigen nicht in den Rahmen des Petersburger Textes, wie überhaupt von Vaginov nur einige Züge aus diesem Subtext entliehen werden. Eine klare Linie kann jedoch bedenkenlos zu Andrej Belyjs Stadtroman *Peterburg* gezogen werden, denn, ebenso wie in *Kozlinaja pesn'*, wird die Stadt dort als Buch der fremden Bücher und Kulturen verstanden.[79] Doch Vaginovs Stadt ist nicht nur das erhabene Weltbuch, sondern sie ist auch der verlassene und zerstörte Ort, oder schließlich einer, der nur noch dazu taugt, Toiletteninschriften zu produzieren (s. Kostja Rotikovs Sammeltätigkeit dieser Texte gegen Ende des Romans).

Das bedeutet, daß die intertextuelle Relation zum symbolistischen Stadtroman *Peterburg* eine der Explikation ist. Was bei Belyj als impliziter Ausdruck der Krise des mimetischen Romans (s. Lachmann 1990:121) angelegt ist, wird von Vaginov zum expliziten Thema gemacht, nämlich die Zerstörung und der letztendliche Untergang der Literatur, der Kultur sowie der

---

[78] Hierauf wird in der Sekundärliteratur zum Roman häufig hingewiesen. S. etwa Anemone 1985 und 1989; Moskovskaja 1993a; die Arbeiten von Nikol'skaja und Šindina.

[79] S. hierzu die wegweisende Interpretation von R. Lachmann 1990; hier S. 118.

Stadt. Einen besonders eindrücklichen Niederschlag findet diese Sicht in einem Poem, das sich der "neizvestnyj poėt" ausdenkt:

> (...) v gorode svirepstvuet metafizičeskaja čuma; sin'ory izbirajut grečeskie imena i uchodjat v zamok. Tam oni provodjat vremja v izučenii nauk, v muzyke, v sozidanii poėtičeskich, živopisnych i skul'pturnych proizvedenij. No oni znajut, čto oni osuždeny, čto gotovitsja poslednij šturm zamka. Sin'ory znajut, čto im ne pobedit'; oni spuskajutsja v podzemel'e, skladyvajut v nem svoi lučezarnye izobraženija dlja buduščich pokolenij i vychodjat na vernuju gibel', na osmejanie, na besslavnuju smert', ibo inoj smerti dlja nich sejčas ne suščestvuet. (78)

Das Poem stellt eine Art *mise en abyme* dar, denn es spiegelt die Situation der Auserwählten um Teptelkin, die sich allerdings nicht in ein Schloß, sondern in einen Turm zurückziehen. Der "wahre Untergang" trifft zudem nur den "neizvestnyj poėt" (und die Frau Teptelkins), der den Selbstmord der allmählichen und unaufhaltsamen Degradation vorzieht. Die Stadt ist dem Tod anheimgegeben; sie wird von den Kulturschaffenden (Dichter, Maler, Wissenschaftler und Musiker) verlassen, ebenso wie der Lyriker seine Stadt verläßt, in der nur er übriggeblieben war, um den Tempel Apollons zu beschützen. Das Merkmal des Heiligen ist somit vor allem für die 'wahre' Kultur reserviert; es manifestiert sich in der Figur des "neizvestnyj poėt" sowie in der mythischen Gestalt des Filostrat. Die Stadt kann, je nach Perspektive, zur Stätte dieses Heiligen werden, ist aber immer auf die 'wahren' Kulturträger (etwa die "sin'ory" mit griechischen Namen) angewiesen. Das Thema des Endes, des Todes durchzieht dabei den Roman von Beginn an, entweder in der Form der Degradation oder aber in der des wirklichen Todes. Zu diesem semantischen Komplex gesellt sich die Vision des "neizvestnyj poėt" vom schrecklichen Gericht.

2.1.2.3. Apokalyse und Wahrheit: das "schreckliche Gericht"

Die Vision des "neizvestnyj poėt" vom "hohen Tribunal" kann in unterschiedlichen Richtungen gedeutet werden. Auf den Aspekt der paradoxen Verschränkung zwischen Schreiber und umgebender Textwelt gehe ich weiter unten näher ein; hier interessiert mich das apokalyptische Moment, das auch dem Petersburger Text inhärent ist, sowie die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der sakralen Visionen des "neizvestnyj poėt". Schließlich soll es um das soteriologische Moment des Schreibens gehen. Doch zunächst zum Text selbst, zur aufschlußreichen Gerichtsszene, in der die Kulturgrößen

Dante, Juvenal, Gogol', Horaz und der lateinische Satiriker Persius über den "neizvestnyj poėt" verhandeln:

> I uže vidit sebja stojaščim v rvanych sapogach, nečesanym i bezumnym pered tumannym vysokim tribunalom. "Strašnyj sud", - dumaet on. - Čto delal ty tam, na zemle? - podnimaetsja Dante. - Ne obižal li ty vdov i sirot? - Ja ne obižal, no ja porodil avtora, - otvečaet on tichim golosom, - ja rastlil ego dušu i zamenil smechom. (97)

Es handelt sich hier nicht um eine Parodie des Jüngsten Gerichts, wie es in der Apokalypse beschrieben wird, denn es fehlt dieser Vision jegliche Komik. Anklänge an die biblische Vorgabe sind zwar deutlich, etwa in der Frage nach der Beleidigung von Witwen und Waisen, doch die Verurteilung des "neizvestnyj poėt" wird aufgrund eines anderen, nicht mit dem christlichen Glauben in Verbindung stehenden Vergehens ausgesprochen. Er hat einen seelenlosen "avtor" geschaffen und ihn mit einem spezifischen Lachen ausgestattet. Die weitere Befragung ergibt, daß dieses Lachen weder mit dem Lachen Gogol's noch mit dem Juvenals übereinstimmt, vielmehr ist die besondere Art des Lachens folgende:

> - (...) Ja pozvolil avtoru pogruzit' v more žizni nas i nad nami posmejat'sja. I kačaet golovoj Goracij i čto-to šepčet na ucho Persiju. I vse stanovjatsja ser'eznymi i strašno pečal'nymi. - A očen' mučilis' vy? - Očen' mučilis', - otvečaet neizvestnyj poėt. - I ty pozvolil avtoru posmejat'sja nad vami? - Net tebe mesta sredi nas, nesmotrja na vse tvoe iskusstvo, - podnimaetsja Dant. (97)

Hier sind mehrere Schlüsse zu ziehen. Zunächst handelt es sich beim Werk des "neizvestnyj poėt" wohl eindeutig um 'echte' Kunst, was ihn jedoch nicht vor der Verurteilung zu retten vermag. Der Kunst wird vielmehr auch ein ethisches Bewußtsein abverlangt, dem vor allen Dingen das von einem "avtor" erzeugte Lachen entgegensteht. Dieses Lachen ähnelt nicht dem der 'Götter' Gogol' und Juvenal, vielmehr ist es dadurch charakterisiert, daß es sich in einer selbstreflexiven Bewegung erschöpft. Der "neizvestnyj poėt" ist ursächlich verantwortlich für ein Lachen, dem er und die ihn umgebenden Figuren ausgesetzt sind und das sie unendlich quält. Die Schwierigkeit, die diese Vision bei der Interpretation bereitet, besteht nun darin, daß unklar bleibt, ob der hier angesprochene "avtor" mit der im Text vorkommenden Figur des "avtor" zusammenfällt. Von einer logischen Warte her betrachtet kann dies nicht der Fall sein, denn letzterer ist auf derselben Textebene angesiedelt wie der "neizvestnyj poėt" und kann dementsprechend nicht von ihm gezeugt worden sein. Doch andererseits ist es ja so, daß der "avtor" recht unvermutet in die Welt des "neizvestnyj poėt" eintritt und sich immer mehr

Macht über dessen Leben und Umgebung aneignet. Er bzw. das von ihm vertretene Prinzip der Prosa setzt "seine Helden" dem mit Qual einhergehenden Lachen aus, verurteilt wird hierfür jedoch ein anderer. Letztlich läßt sich nicht entscheiden, ob der "avtor" tatsächlich die Figur des "avtor" meint oder ob er vielmehr gar mit einer weiteren Textinstanz, etwa dem Sprecher der beiden Vorwörter, übereinstimmt; doch handelt es sich in jedem Fall um ein Paradoxon. Auf die Frage, wer der tatsächliche Schöpfer, der auctor ist (hier: wer wem das Lachen gestattet), gehe ich weiter unten nochmals genauer ein.

Angesprochen ist darüberhinaus erneut das Thema der Macht. Macht und Ohnmacht erscheinen immer mehr als Variablen, die, je nach Sicht, vertauscht werden können. Weiter oben habe ich die These aufgestellt, daß der im Text ausgetragene Streit zwischen Lyrik und Prosa, für den die beiden Antagonisten Lyriker vs. Prosaist stehen, von einer zunehmenden Machtposition des "avtor" gekennzeichnet ist. Dieser Machtstruktur entgeht der Lyriker nur durch seinen frei gewählten Tod. Das "schreckliche Gericht" verurteilt den "neizvestnyj poėt" jedoch nicht wegen seines Selbstmords und eben auch nicht wegen seiner eigenen Texte, nein, er macht sich schuldig aufgrund seiner Verstrickung mit dem falschen Autorprinzip, dessen Lachen nicht nur quält, sondern letztendlich zerstört. Er ist Opfer und Täter, mächtig und ohnmächtig ineins, wohingegen die anderen Figuren eher auf der Opferseite angesiedelt sind. Nur der "avtor" wird in seiner Machtstruktur nicht hinterfragt, und es gelingt ihm, diese seine Macht im Verlauf des Textes immer weiter auszubauen.

Die zerstörerische Komponente des Lachens - sie führt zur Verurteilung durch das "schreckliche Gericht" - hat ihren eigentlichen Grund also in der fehlenden Distanz zwischen lachenden und ausgelachten Subjekten, oder genauer: durch die paradoxe Ebenenvermischung zwischen Schöpfer und Geschaffenem ist der Lachende von dem, über den gelacht wird, kaum noch zu unterscheiden; er bewegt sich im selben "Lebensmeer". Diese Aussage gerät zu einem metatextuellen Kommentar zu *Kozlinaja pesn'*, denn auch hier wird das Lachen nur noch als Auslachen, als destruktiver Faktor verstanden. Weder begegnet ein heiterer Ton im Text, noch gelingt es einer der Figuren, sich dem Lachen lebendig und heil zu entziehen. Darüberhinaus sind im Roman noch weitere Ebenenverschränkungen und -verwicklungen installiert, die die Verwirrung über die Identität der Figuren und die von ihnen vertretenen Standpunkte immer noch weiter steigern.

Zuletzt möchte ich das Augenmerk auf den Zusammenhang von Schreiben und Sünde richten. Durch die Vision von einem "schrecklichen Gericht", das über die Verfehlungen des Dichters richtet, wird das Thema der Sünde, gepaart mit dem der Wahrheit, eingespielt. Der "neizvestnyj poėt" bekennt sich vor den Autoritäten der Vergangenheit zu seinem Tun und erhält so das Charakteristikum einer wahrhaften Figur - und eben nicht nur das eines 'echten' Dichters. Dieser ihm verliehene Status macht ihn einerseits zu einem tragischen Protagonisten, der schließlich zugrunde gehen muß, verhilft ihm andererseits aber zu einer moralischen Position der Stärke gegenüber der als wenig vertrauensvoll gezeichneten Figur des "avtor". Zwar ist das Schreiben nach wie vor mit der Vorstellung vom richtigen Schreiben (dafür stehen Gogol', Dante etc.) bzw. mit der Sünde korreliert, doch die Stellung des scheiternden "neizvestnyj poėt" (Lyrik) als Antagonisten des "avtor" (Prosa) wird dennoch gestärkt.

2.2. Der dämonische, teuflische, destruktive Prosaschriftsteller

Hier endlich gilt es, sowohl die Figur des "avtor" als auch das, wofür er steht, näher zu beleuchten. Ein "avtor" tritt ja bereits in den beiden Vorwörtern in Erscheinung, und zwar als negative Größe, die eine ablehnende Haltung in bezug auf die Stadt einnimmt ("Ne ljublju ja Peterburga, končilas' mečta moja"; 19) und die den Beruf des Sargmachers[80] ausübt. Vom Tod sowohl der Stadt als auch der "Helden" ist er überzeugt, der Tod zieht ihn regelrecht an ("prosto strast' u nego takaja"; 20). Der andere, gleichsam der zweite "avtor" ist eine Textfigur, die völlig anonym bleibt. Diese tritt oft in eigens markierten Kapiteln auf, die dadurch vom übrigen Romantext abgegrenzt erscheinen. So etwa erstmals in Kapitel drei, das den Titel "Meždusloviе" trägt.[81]

> Ja sižu u moego druga, izvestnogo chudožnika. (...) Noč' temna. Sejčas tretij čas noči. Ljubimyj čas moich geroev. Čas rascveta neizvestnogo poėta, ego sposobnostej i videnij. (34f.)

Die Besonderheit des "avtor"-Diskurses liegt zunächst darin, daß er ausschließlich in der Ich-Form geführt wird - die einzige Ausnahme bildet das

---

[80] Natürlich liegt hier ein intertextueller Verweis auf Puškins *Grobovščik* vor; *Evgenij Onegin* wird dann übrigens in *Bambočada* ein zentraler Prätext hinsichtlich des Spieler-Protagonisten Evgenij Felinflein.

[81] Es existieren also zwei Vorwörter, drei Kapitel namens "Meždusolovie", desweiteren zwei namens "Intermedija" sowie eines namens "Meždusloviе ustanovivšegosja avtora".

kurze Nachwort, in der eine von außen gerichtete Perspektive auf den "avtor" und die übrigen Figuren geworfen wird -, daß er also Authentizität und Nähe verspricht, die sich jedoch als sehr ambivalent, schließlich auch gefährlich entpuppen. Mit dem Attribut "moi geroi" weitet sich die Verunsicherung, die über den sonderbaren Status des "avtor" aufgebaut wird, auf alle Figuren des Textes aus. Es stellt sich hierbei nämlich die Frage, wer welchen Roman schreibt. Sind die in *Kozlinaja pesn'* versammelten Figuren diejenigen des Autors Vaginov? Sicherlich, aber sie gehören aufgrund der Aussage "moi geroi" zugleich auch zum "avtor", woraus sich folgern ließe, daß letzterer als Doppelgängerfigur auftritt, der als explizite Autorstimme stellvertretend für Vaginov dessen Roman schreibt. Doch der Roman des "avtor" unterscheidet sich von dem des eigentlichen Autors Vaginov.

Mit dem Auftreten des "avtor" gehen desweiteren Veränderungen der einmal etablierten Machtkonstellationen einher. Zum einen usurpiert er eine Position, die dem abstrakten Autor zusteht, zum andern setzt er der Perspektive des einen weiteren "avtor" erzeugenden "neizvestnyj poet" (s.o.) seine eigene entgegen. Und diese besteht in einer uneingeschränkten und nicht hinterfragbaren Macht, die in Gewalt und Schrecken ausarten kann. Doch zunächst zu den Visionen des "avtor". Im bereits erwähnten dritten Kapitel findet sich eine für diesen typische Vision, auf die ich näher eingehen möchte.

2.2.1. Die Visionen des "avtor"

Auch der "avtor" hat Erscheinungen, die jedoch aufgrund ihrer destruktiven Komponente nicht als sakrale Visionen gelten können.

> Ja vižu - sredi razrušajuščichsja domov on [neisvestnyj poėt] proščaetsja so svoimi druz'jami. Vot sidit na kamne, begaja glazami, kak sumašedšij, odin iz nich. Vot drugoj nepodvižno ležit na zemle. On čuvstvuet, čto on umer. Vot tretij vzbiraetsja po razrušennoj lestnice v skvoznom dome, čtob s vysoty, v poslednij raz, posmotret' na gorod. (35)

Wesentliches Konstituens dieser Sicht ist das Moment von Zerstörung und Tod. Der letzte Blick auf die Stadt - das könnte das Ende des Romans bedeuten, ist aber vielmehr das erste In-Szene-Setzen der "avtor"-Perspektive. Da sich die Vision um den "neizvestnyj poėt" und seine Freunde dreht, geht es, ebenso wie bei den sakralen Visionen des "neizvestnyj poėt", auch um den Aspekt des Schaffens: der "avtor" visualisiert "moi geroi" und verarbeitet auf nicht näher geklärte Weise die gewonnenen Eindrücke. In der folgenden

Textstelle ist der Roman des "avtor" bereits beendet, was aber nicht dem Ende von *Kozlinaja pesn'* gleichkommt:

> Ja dopisal svoj roman (...). Vo mne, pod vlijaniem nebleklych cvetov i travy, snova prosnulas' ogromnaja ptica, kotoruju soznatel'no ili bessoznatel'no čuvstvovali moi geroi. Ja vižu svoich geroev stojaščimi vokrug menja v vozduche (...), sažus' u morja, i, v to vremja kak moi geroi stojat nad morem v vozduche, pronizannye solncem, ja načinaju perelistyvat' rukopis' i bescdovat' s nimi. (188f.)

Interessant ist, daß der Vogel, der an anderer Stelle den übrigen Figuren als Phönix erscheint, hier Inhalt der Vision des "avtor" ist. Das deutet darauf hin, daß der "avtor" sich tatsächlich als Urheber von "moi geroi" sowie all ihres Tuns und Denkens versteht. Jedoch wird an keiner Stelle Näheres über den Inhalt seines Romans ausgesagt, er bleibt völlig im Dunkeln. Die obige Szene am Meer, bei der der "avtor" mit "seinen Helden" ein Gespräch über seinen Roman beginnt, verzeichnet keine destruktive Tendenz, doch schon im nächsten Satz ist der "avtor" mit der Vernichtung seines Textes beschäftigt, genauer: er verbrennt ihn in seinem Zimmerofen (s. 189). Er ist zwar widersprüchlich gezeichnet, letztendlich aber zutiefst böse, dämonisch, zerstörerisch. Und es wird immer wieder betont, daß es sich um einen Prosaschreiber handelt, der mit einer spezifischen Weltsicht ausgestattet ist. Als der "avtor" einmal mit einem negativen Image zum Schreiberberuf konfrontiert wird, leugnet er eben diese seine Berufung. "Ja ne literator, ja ljubopytstvujuščij." (56) Auf sein Wort ist also kein Verlaß, im Gegensatz zum Wort des "neizvestnyj poėt". Die lyrische Position zur Macht des Wortes ("slova sami dumajut") wird über die Betonung der Wahrhaftigkeit des "neizvestnyj poėt" im semantischen Gefüge von *Kozlinaja pesn'* gestärkt, doch zugleich greift auch die Macht oder Gewalt des Prosaschriftstellers immer mehr um sich. So sind - zumindest teilweise - die paradoxen Situationen zu erklären, in denen "moi geroi" und der "avtor" unentwirrbar miteinander verstrickt sind. Wenn nun die Perspektive der Prosa vorherrscht, bedeutet dies die allmähliche, unaufhaltsame Degradierung, den Untergang aller im Text befindlichen Figuren, so daß regelrecht von einem zerstörerischen Sog der Prosa gesprochen werden kann.

2.2.2. Das zerstörerische Potential des "avtor" bzw. der Fiktion

Die durch die Visionen des "avtor" bereits augenfällig gewordene Tendenz zum destruktiven - und damit: teuflischen - Prinzip wird durch den "neizvestnyj poėt" konkret angesprochen:

> - Vy soveršaete velikuju podlost', - skazal mne odnaždy neizvestnyj poėt. - Vy razrušaete trud moej žizni. Vsju žizn' ja staralsja v moich stichach pokazat' tragediju, pokazat', čto my byli svetlye; vy že stremites' vsjačeski očernit' nas pered potomstvom. (...) - Vy - professional'nyj literator, net ničego chuže professional'nogo literatora (...) (54)

Hier werden die Aspekte Niederträchtigkeit, Anschwärzung und Zerstörung dem professionellen Schriftsteller zugesprochen, der dem "neizvestnyj poėt" zudem als die schlimmste Spezies überhaupt gilt. Von einer zufälligen Begegnung des "avtor" mit einem "weiblichen Wesen" stammt ebenfalls eine wenig positive Meinung über Schriftsteller:

> - A možet byt', vy literator, vy ved' vse, podlecy, niščenstvuete. Ja odnogo vzjala na soderžanie, Vertichvostova. On stichi mne pro sifilis čitaet, sebja s prostitutkoj sravnivaet. Menja svoej nevestoj nazyvaet. (56)

Die Fiktion, deren Sprachrohr der "avtor" ist, trägt demnach sowohl die weiter oben herausgestellten Züge der Ironie, des verhöhnenden Lachens, der Entfremdung, Verfälschung und Lüge als auch die des Gemeinen, Obszönen, Menschenverachtenden. Zudem wird ihr vom "neizvestnyj poėt" jegliche kulturbewahrende und -stiftende Kraft abgesprochen, womit sie ein weiteres Mal als Opposition zur Lyrik auftritt. Doch sie ist nicht nur als Opposition dargestellt, denn es findet ein - wie sich herausstellt - ungleicher Kampf zwischen den beiden Paradigmen statt. Das zerstörerische Potential macht vor nichts Halt, es affiziert den Lyriker wie dessen Werk ("Vy razrušaete trud moej žizni"; 54), führt ihn zum Selbstmord. Auch die anderen Figuren können sich ihm nicht entziehen, was sich an deren Verflachung äußert, die schließlich zur Selbstaufgabe und zur Absage an die 'hehren' Ideale führt.

Die allgegenwärtige Negativität und Zerstörung betrifft auch den "avtor" selbst, denn es stellt sich heraus, daß er eine Mißgeburt ist. Er hat mit dieser Tatsache jedoch keine Probleme, im Gegenteil, er ist stolz darauf.

> Ja dopisal svoj roman, podnjal ostrokonečnuju golovu s glazami, poluzakrytymi žeštymi pereponkami, posmotrel na svoi urodlivye ot roždenija ruki: na pravoj ruke tri pal'ca, na levoj - četyre. (188f.)

Vgl. auch die folgende Stelle:

> Inogda ja smotrju na svoi urodlivye pal'cy i udovletvorenno smejus': - Ved' vot, kakaja ja urodina! (190)

Der solcherart mißgebildete Autor wirft einen Reflex auch auf sein Werk, seinen Roman, der analog zu seinem Schöpfer ebenfalls verkrüppelt, unvollständig, im Grunde falsch und verlogen sein muß. Dies macht zum einen im-

mer wieder die Axiologie des Vaginovschen Romans deutlich, es wird aber auch vom "neizvestnyj poėt" bemerkt, nicht jedoch vom "avtor" selbst. Im Gegenteil, er ergeht sich in Selbstlob:

> Ja ėto napisal ili ne ja? I vdrug podnošu svoju ruku k gubam i celuju. Dragocennaja u menja ruka. Sam sebja chvalju ja. V kogo ja urodilsja, nikto v moej sem'e talantliv ne byl. (192)

Die Ausstaffierung des drei- bzw. vierfingrigen 'Ungeheuers' mit Talent ist auf die eigene Perspektive beschränkt. Vor diesem Hintergrund ist dann wieder unverständlich, warum der "avtor" kurz davor mit dem Verbrennen seines so gelobten Tuns beschäftigt ist. Die Widersprüche, die sich aus all dem ergeben (und es könnten noch viele weitere angeführt werden), sind typisch für die Figur des "avtor". Er ist zum einen eine mit Macht und Gewalt charakterisierte Instanz, zum andern aber auch in ständigen Veränderungen begriffen, nähert sich "seinen Helden" an, verflicht sich mit ihnen, um sich daraufhin wieder von ihnen zu distanzieren. Einmal behauptet er, daß er aus dem Teig seiner Helden gemacht sei, was einem weiteren Hinweis auf seine allmächtige, mit einem Demiurgen vergleichbare Position gleichkommt.

> "Ja dobr (...). Ja obladaju tončajšim vkusom Kosti Rotikova, koncepcicj neizvestnogo poėta, prostovatost'ju Troicyna." Ja sdelan iz testa moich geroev. (189)

Auf die besondere Art einer Symbiose oder auch eines metaphorischen Zerfalls des "avtor" in "moi geroi" gehe ich weiter unten noch genauer ein (vgl. auch Šindina 1991a:164). Hier interessiert stattdessen die Aufgabe, die sich der "avtor" gibt und der er in seinem Roman nachkommt: die Verleumdung. Dabei verläßt er sich auf 'verkrüppelte Gesten' und auf den falschen, verlogenen Blick.

2.2.3. Der falsche Blick - das falsche Bild

Die Rolle des "avtor" ist vornehmlich die eines Beobachters, eines Protokollanten, der damit den Anspruch vertritt, das 'wahre' Leben "seiner Helden" darzustellen. Jedoch kann von einer objektiven Einstellung keine Rede sein, vielmehr ist der "avtor" in jeder beliebigen Situation immer schon voreingenommen. So folgt er einmal den übrigen Figuren, um herauszufinden, was sie tun:

> Ja vošel v dom, očinil karandaš. - Net, - skazal ja, - nado vyjasnit', čto sejčas oni delajut. Oni, dolžno byt', opjat' zanjaty skvernym i nechorošim delom. (55)

Als Ergebnis dieser Verfolgung stellt sich jedoch heraus, daß sich Teptelkin und der "neizvestnyj poėt" keineswegs, wie der "avtor" vermutet, über die Gegenwart lustig machen ("Naverno chichikajut nad sovremennost'ju."; 56), sondern im Gegenteil:

> - Ja dumaju, - podnjalsja neizvestnyj poėt, - naša ėpocha geroičeskaja. - Nesomnenno geroičeskaja, - podtverdil Teptelkin. (56f.)

Zugespitzt wird das Thema der Verfolgung in dem Kapitel "Teptelkinu ka žetsja, čto za nim gonjatsja ego druz'ja" (110ff.), in dem die Veränderungen thematisiert werden, die mit den Figuren bereits vor sich gegangen sind.

> No moi geroi pytalis' po-prežnemu usidet' v vysokoj bašne gumanizma i ottuda sozercat' i ponimat' ėpochu. Pravda, oni uže ne čuvstvovali sebja gerojami, pravda, postepenno čuvstvo dolga prevraščalos' u nich v privyčku. Pravda, uže davno končilis' predveščanija neizvestnogo poėta i uže Teptelkin vse reže i vse besplodnee govoril o podderžke kul'tury. (111)

Für Teptelkin handelt es sich zwar noch nicht um die "schlimmste Nacht seines Lebens" (vgl. 194), in der er sich mit den Trümmern seines Lebenstraums konfrontiert sieht, doch wirft diese ihre Schatten voraus.

> Neizvestnyj poėt stojal s Kostej Rotikovym vo dvore stroganovskogo osobnjaka, smotrel na sinij sneg, slušal žužžanie provodov, donosivšeesja s ulicy. - A, vot vy gde, zmei! - echidno prošipel Teptelkin, pojavljajas' v vorotach. - Čto s nim? - udivlenno sprosil Kostja Rotikov, - na čto on tak razozlilsja? (...) - "Čto so mnoj? - dumal on. (...)" I spinoj počuvstvoval, čto za nim begut druz'ja i pritancovyvajut, i pritoptyvajut, i ručkami mašut, i izdevajutsja. (...) Kak vse bylo jasno togda, kak vse bylo prekrasno! Kakie my byli svetlye! (...) Otstal na sekundu i vidit: dvižetsja, šataetsja neizvestnyj poėt navstreču. - Vy uvidite, - podnjal golovu neizvestnyj poėt, - kak živet lico, sozdajuščee nas. (111f.)

Teptelkin fühlt sich zunächst von seinen Freunden verfolgt, dann versetzt er sich für einen Augenblick in die Vergangenheit, um die verlorene Klarheit und Schönheit zu beklagen,[82] und wird direkt anschließend vom "neizvestnyj poėt" darauf aufmerksam gemacht, wie die Person lebt, die sie beide ins Leben gerufen hat. Die Konstruktion der ganzen Passage ist äußerst verwirrend, es ist unklar, wer wem folgt und warum am Schluß so unvermutet der "avtor" ins Spiel gebracht wird. Es scheint beinahe, als ob Teptelkins Verfolgungswahn berechtigt wäre, denn es existiert ja tatsächlich eine Figur, die ihn stän-

[82] Die Worte sind die gleichen, mit denen sich der "neizvestnyj poėt" an den "avtor" wendet, und zwar mit dem Vorwurf, daß dieser ihn verfälsche, anschwärze etc. S.o., 2.1.1.

dig beschattet, nämlich den "avtor". Dies gibt jener bei einem Treffen mit "seinen Helden" zu:

> - Znaete, - obratilsja ja k neizvestnomu poėtu, - ja za vami i za Teptelkinym kakto sledil noč'ju. - Vy za nami vsegda duchovno sledite, - prerval on i posmotrel na menja. (116)

Aus den zitierten Textstellen ergibt sich eine mittlerweile vertraute, eigentümlich paradoxe Situation. Der "avtor" gilt zum einen als Schöpfer der übrigen Figuren, zum zweiten bewegt er sich in derselben Lebenswelt, ist "seinen Helden" also gleichgestellt, schließlich verfolgt er sie aber, um über ihr Tun und Denken berichten zu können. Gerade dieses Protokollieren wird von einer quasi 'verkrüppelnden Geste' begleitet, denn der mißgestaltete "avtor" sieht aufgrund seiner von einem gelben Häutchen halbverschlossenen Augen falsch, und so kann er mit seinen mißgestalteten Händen auch nicht die Wahrheit niederschreiben. Außerdem ist alles, was er sich ausdenkt, was er über "seine Helden" denkt, von vornherein mit einem negativen Impetus versehen. Das bedeutet, daß die Prosa insgesamt die inadäquate Sicht oder das falsche Weltverständnis ist. Der Autor ist als Teufel charakterisiert, er beschäftigt sich von Beginn an mit dem Tod bzw. mit schlechten Eigenschaften, Situationen und Gedanken. Er ist nicht in der Lage, das Schöne, Gute und Wahre zu erkennen oder gar zu beschreiben. Im übertragenen Sinn entkleidet er "seine Helden", und zwar so, wie er sich selbst entkleidet.

> Ja medlenno razdevajus', golyj podchožu k stolu, raskryvaju okno, rassmatrivaju prochožich i gorod i načinaju pisat'. Ja pišu i nabljudaju pochodku upravdoma, i kak idet nėpmanša, i kak toropitsja vuzovka. Zabavljaet menja to, čto ja sižu golyj pered oknom, i to, čto na stole u menja stoit lavr s mizinec i kustik mirta. (189)

Schreiben heißt demnach, sich zu entblößen[83], aber auch, zu beobachten, sich ein Bild zu machen von dem, was vor(bei)geht. Das bedeutet unter anderem, daß der "avtor" sich mit der Gegenwart, oder genauer: mit dem augenblicklichen Ausschnitt, den ihm sein Fenster bietet, zufrieden gibt. Der räumlich distanzierte Blick des voyeuristischen, nackten, willkürlich verfahrenden Schreibers auf eine zufällig sich ergebende Konstellation, das also macht den Schaffensprozeß des Prosaisten aus. Nicht zufällig liegt neben ihm der Lorbeer und die Myrte. Er umgibt sich - rein äußerlich - mit 'heiligen' Gegenständen, dagegen mutet das schöpferische Vorgehen des Lyrikers, der sich in

[83] Die Assoziation zur formalistischen Entblößung der Verfahren drängt sich hier auf. Doch auch ein gnostischer Subtext zur angeführten Szenerie ist denkbar.

jedes einzelne Wort versenkt, um dessen Potential auszuschöpfen, wahrhaft heilig an.

Der nackte Körper wird weiter unten noch konkreter mit dem Schreibprozeß in Verbindung gebracht.

> Moja golaja figura, sidjaščaja na stule pered stolom (...). V žizni ja optimističeski nastroen. Ja polagaju, čto pisanie - nečto vrode fiziologičeskogo processa, svoeobraznogo očiščenija organizma. (191)

Die hier anklingende Auffassung vom Schreiben steht in krassem Widerspruch zu dem vom "neizvestnyj poėt" als sakral empfundenen Schaffensprozeß, der Wahrheit und Schönheit in sich birgt. Einen weiteren, Prosa und Lyrik scheidenden Aspekt zu den Versen des "neizvestnyj poėt" führt der Philosoph Asfodeliev an:

> Nikto tak ne uvažaet vas, kak ja, i nikto ne ljubit tak vašich pisanij. Čeloveku nužna mečta, vy daete mečtu - čego že bole? (163)

Lyrik vs. Prosa, das ist die eine - haupsächliche - Ausrichtung des Vaginovschen Meta-Romans. In metafiktionaler Manier werden die Vermögen beider Schreibweisen beleuchtet und miteinander konfrontiert. Als Sprachrohre fungieren der "avtor" sowie der "neizvestnyj poėt", der allmächtig scheinende, der Gegenwart zugewandte Prosaist und der der Vergangenheit verhaftete Lyriker. Dabei wird sowohl der Prosa wie der Lyrik eine bestimmte Weltsicht und ein dazugehöriges Verständnis von Kultur zugesprochen. Das lyrische Weltempfinden ist auf Kulturbewahrung und Tradierung ausgerichtet, es schenkt dem Menschen Phantasie und Träume, Schönheit und Wahrheit. Die Prosa dagegen tritt auf als falsche, trügerische, verlogene, nackte, häßliche Schreibweise, die Kultur und Tradition vernichtet, die alles und jeden verleumdet und schließlich zum Tod führt.

Aber es gibt noch weitere Positionen zum Wort, zum Schreiben, zur Literatur und Kultur in *Kozlinaja pesn'*. Eine davon nimmt Teptelkin in seinen eher sprachwissenschaftlich ausgerichteten Überlegungen ein.

2.3. Der Schreiber als Kritiker und Philologe

Teptelkin ist - neben dem in diesem Kontext bereits behandelten "neizvestnyj poėt" - ein gutes Beispiel, um das Verhältnis des Schriftstellers zur Sprache zu untersuchen. Er beherrscht eine Unzahl v.a. alter Sprachen und ist somit Vertreter eines wissenschaftlich-philologischen Standpunktes. Seinen ex-

tremsten Ausdruck findet dieser in den Ausführungen Teptelkins zur wissenschaftlichen Poesie.

2.3.1. Die wissenschaftliche Poesie

Teptelkin ist der Meinung, daß folgende Operationen mit den Gedichten des "neizvestnyj poėt" ausgeführt werden müßten, um sie der heranwachsenden Generation verständlich zu machen:

> "Dlja sozdanija mysli naučnaja poėzija neobchodima (...) - vot i nikomu ne izvestnyj poėt posredstvom sopostavlenija slov vyzyvaet novyj mir dlja nas; my ego razberem, razložim, perevedem na jazyk prozy, lišim obraznosti, i sledujuščee pokolenie, uže usvoivšee plody našich trudov, ne uvidit v ego stichach pyšnogo cvetenija obraznosti novogo mira. Vse budet im kazat'sja obyknovennym v ego stichach, žalkim; a sejčas tol'ko nemnogim dostupny oni. (48)

Diese Perspektive ist durch Vereindeutigung und Einengung geprägt. Sie verändert die Lyrik des "neizvestnyj poėt" entscheidend, raubt ihr den originären Charakter, macht sie zu einem bloßen Abbild des Seins. Zuvor hatte Teptelkin über das Prinzip des "mnogoobilie smysla" (38) der Gedichte des "neizvestnyj poėt" reflektiert, über die "neponjatnye metafory" (39), die verbunden sind mit erhabenen Themen wie Leidenschaft und Untergang (vgl. 38). Doch davon ist nun keine Rede mehr, jetzt gilt das Primat der puren, prosaischen Wiedergabe von objektiven Gehalten.[84] Zuerst wurden die Attribute Reinheit und Freiheit im Zusammenhang mit den Gedichten genannt (ebd.), doch nur einen Tag später - nimmt man die Zeitangaben des Textes ernst - postuliert Teptelkin die "wissenschaftliche Poesie", die klar umrissene Aufgaben hat für die kommende Gesellschaft und den 'neuen Menschen'.

> Stichi dolžny peredavat' mysl', idti po pjatam nauki. Radio izobreten - piši o radio, besprovoločnyj telegraf izobreten - proslavljaj kul'tury. (48)

Über die Gedichte des "neizvestnyj poėt" sagt Teptelkin zudem, daß sie "die schöne Sprache verderben" (ebd.), und stellt sie somit als unverständliches und überflüssiges 'Gebrabbel' dar, zu dem nur Wenige einen Zugang finden können. Dagegen besteht die eigentliche Aufgabe der Kunst darin, den Zeitgeist abzubilden und für die Gesellschaft von Nutzen zu sein. Die Diskussion über den Utilitarismus der Literatur, die Verpflichtung der Literatur, die ge-

---

[84] Ähnlich ambivalent ist die Zusammenstellung zweier von Teptelkin gehaltener Vorträge: in der einen Woche steht die Lyrik des "neizvestnyj poėt" auf dem Programm, in der nächsten die "Wunder Amerikas" (24).

sellschaftlichen Verhältnisse abzubilden und zu verändern, geht auf das 19. Jahrhundert zurück. Hauptvertreter dieser utilitaristischen Sicht von Literatur waren etwa Pisarev, Dobroljubov und Černyševskij. Verflochten mit dieser utilitaristischen Auffassung von Literatur und Kultur ist der Ruf nach wissenschaftlicher Lyrik, hinter dem Šindina (1992a) Brjusov und dessen literaturtheoretischen Erörterungen vermutet.

Die parodistische Ausrichtung der Postulierung einer "wissenschaftlichen Poesie" benötigt sicherlich den ironischen Ton, die hypertrophe Geste, doch liegt der wesentlichere Grund für die Überzeichung in der Figur Teptelkins begründet. Teptelkin nämlich dient als 'Sammelbecken' für all die semantischen Paradigmen, die nicht zu den Antagonisten "avtor" und "neizvestnyj poėt" passen. Anders formuliert: Teptelkin tritt, indem er mal für diese, mal für jene Position einsteht, als Vermittler zwischen den Oppositionen Lyrik und Prosa auf. Nicht von ungefähr kommt dann auch seine Vorstellung, daß das eine Medium (die Lyrik) in das andere (die Prosa) übersetzt werden könne. Damit entgeht ihm jedoch die grundlegende Differenz zwischen beiden Schreibweisen, die eben nicht bloße Schreibweisen sind, sondern auch unterschiedliche Weisen des Weltverständnisses.

Vor diesem Hintergrund läßt sich erklären, warum Teptelkin als Figur so schwer zu fassen oder einzuordnen ist. Er wechselt zwischen den 'Lagern' Lyrik und Prosa hin und her, redet einmal im Sinne des "avtor", einmal im Sinne des "neizvestnyj poėt". Und manchmal vertritt er eine gänzlich fremde Perspektive, wenn er zum Beispiel in die Rolle der zukünftigen Schüler, Kontorleute oder Direktoren schlüpft, die - seiner Meinung nach - zu folgender Einschätzung der Gedichte des "neizvestnyj poėt" gelangen werden:

> Projdut gody, vsja ėpocha otojdet, vse vokrug izmenitsja, i nad neizvestnym poetom budut smejat'sja, nazyvat' varvarom, sumasšedšim, ideotom, pytavšimsja isportit' prekrasnyj jazyk. Učeniki, pišuščie skvernye stiški učenicam, kontor ščiki, meždu sostavleniem bumag ob''jasnjajuščiesja v ljubvi mašinistkam, direktora trestov i predstaviteli mestkomov budut govorit' (...). (48)

Um vor der zukünftigen Generation zu bestehen, fordert Teptelkin also die "wissenschaftliche Poesie". Der Vergleich mit dem an den "avtor" gerichteten Vorwurf des "neizvestnyj poėt", dieser würde "seine Helden" anschwärzen und als Teufel darstellen (vgl. 54; 77), liegt auf der Hand. So gesehen stärkt Teptelkin hier die Position des "avtor". Beide sind sich auch noch in anderer Weise ähnlich: Teptelkin, der eine Gruppe Gleichgesinnter um sich versammelt, wird in leicht ironischem Gestus als Anführer dieser Gruppe gezeichnet, d.h. er ist gleichberechtigtes Mitglied und außenstehende

Autorität ineins. Damit ergibt sich eine Parallele zur Position des "avtor". Es verwundert daher nicht, daß mit der Figur Teptelkins zudem ein Diskurs zur Hierarchie - und dadurch zur Frage der Macht - verbunden ist.

2.3.2. Die Hierarchie der Worte und der Bedeutungen

Teptelkin gibt immer wieder Erklärungen über das Ziel der Gruppe ab, das von seinen 'Jüngern' nie in Frage gestellt wird, etwa:

> - My poslednij ostrov Renessansa (...); my, edinstvenno my, sochranjaem ogon'ki kriticizma, uvaženie k naukam, uvaženie k čeloveku; (...) My vse nachodimsja v vysokoj bašne, my slyšim, kak jarostnye volny b'jutsja o granitnye boka. (75)

Dabei steht das Bild des Turms, das Vja. Ivanovs berühmten Turm evoziert,[85] für das Programm der Gruppe, nämlich die kulturbewahrende Funktion. Zur Sprache, zum Wort hat Teptelkin nun einen anderen Zugang als der "neizvestnyj poėt", der ebenfalls ein Mitglied des Teptelkin'schen Kreises ist:

> My ljudi kul'turnye, my vse ob''jasnim i pojmem. Da, da, snačala ob''jasnim, a potom pojmem - slova za nas dumajut. (38)

Dagegen steht die Aussage des "neizvestnyj poėt", daß die Worte selbst denken ("slova sami dumajut"; s.o., 1.), d.h. das hier anklingende irrationale Moment der Sprache wird der Tendenz Teptelkins konfrontiert, alles erklären, ordnen und somit vereindeutigen zu wollen. Worte sind für ihn bloße Werkzeuge, womit sich seine Nähe zum "avtor" ausdrückt. Bei letzterem ging die Tendenz zur Vereindeutigung bzw. Simplifizierung mit dem Moment der Verfälschung und Lüge einher, was durch die Analogiesetzung auf Teptelkin 'abfärbt'.

Insgesamt ist für Teptelkin das kritische Moment ausschlaggebend ("kriticizm"; 75), er ist Literaturkritiker und Sprachwissenschaftler - und eben kein Dichter. Eine noch eindeutigere Äußerung findet sich in seinem Lebenswerk "Ierarchija smyslov. Vvedenie v izučenie poėtičeskich proizvedenij" (51).

> Tut namekalos' na vozmožnost' dat' novye opredelenija ponjatiju romantičeskogo i ponjatiju klassičeskogo, tut govorilos' o poėtičeskich sposobach okrašivat' nastojaščee vremja v prošedšee i buduščee i razrušalos' nelepoe predstavlenie, čto

---

[85] Außerdem ist mit dem Turm sicherlich auch der Turmbau von Babel gemeint, der in der Bibel als Ursache für die Entstehung der Einzelsprachen und die Sprachverwirrung angesehen wird. Teptelkin ist im Roman ja auch derjenige, der sich über seine vielfältigen Sprachenkenntnisse definiert.

> smysly gnezdjatsja v slove, i davalos' opredelenie ėstetičeskogo kak fantazma, kak garmonizacii prirody i istorii. (51)

Ein ironischer Ton schwingt auch hier mit, d.h. die Beschreibung ist aus Erzählerperspektive gefärbt mit dem Ziel, Teptelkin als lächerlichen "Wissenschaftler" hinzustellen. Und dennoch: nur zwei Absätze später wird auch die Ironie wieder zurückgenommen, ein ernster Ton wird eingespielt, der von einem Perspektivenwechsel zeugt. Indiz hierfür ist die Behauptung, daß: "V ėstetičeskom net ni prirody, ni istorii, ėto osobaja sfera (...)" (52), die im Widerspruch zu oben zitierter Bestimmung des Ästhetischen steht. Nun wird Teptelkins originäre Leistung herausgestrichen:

> (...) lejtmotiv knigi: iskusstvo est' bytie voschiščennoe, fantazija est' ob-ektivnyj fazis bytija. (52)

Dieser Satz wird im selben Abschnitt wiederholt, jedoch nicht wörtlich. Zuerst lautete der als Zitat markierte Satz: "Iskusstvo est' voschiščennost', est' ob''ektivnyj fazis bytija." (ebd.), und es scheint so, als wolle der Erzähler in der Wiederholung die 'Wahrheit' der scheinbar von Teptelkin übernommenen (da zitierten) Aussage bekräftigen oder sie sich zu eigen machen. Doch gilt es, auf den Unterschied zwischen der beinahe wörtlichen Wiederholung hinzuweisen, denn nur in Teptelkins Version wird der Rolle der Phantasie Rechnung getragen. Dies könnte ein Indiz dafür sein, daß der Erzähler die Gedanken Teptelkins absichtlich verfälscht, und damit wiederum wäre er als in den Text integrierte Instanz der Prosa ein Doppelgänger der "avtor"-Figur.

An dieser Stelle lohnt es sich zudem, das im Roman einen wichtigen Ort einnehmende Thema der Hierarchie zu beleuchten. Teptelkin selbst ist eine Verkörperung von hierarchischen Vorstellungen, u.a. durch seine elitäre Idee der Gruppe ("edinstvenno my", s.o.), durch die Verbindung zur Renaissance, zu der die Charakteristika Ordnung und Regelhaftigkeit passen, und schließlich durch seinen Traktat "Ierarchija smyslov"[86]. Hierarchie im Sinne Teptelkins bedeutet einmal, die Kunst und v.a. die alte Kultur höher zu bewerten als die Realität, das neue Leben in Leningrad. So wird er beschrieben als jemand, der: "Tol'ko inogda podymal Teptelkin ogromnye, jasnye glaza svoi" (21). Doch zugleich vertritt er - in völligem Widerspruch zu der einmal ge-

[86] Interessanterweise ist der Traktat dem Schaffen des "neizvestnyj poėt" gewidmet, was später nicht mehr erwähnt wird. "V sem' časov večera Teptelkin vernulsja s kipjatkom v svoju komnatu i uglubilsja v bessmyslennejšee i nenužnejšee zanjatic. On pisal traktat o kakom-to neizvestnom poėte, čtob pročest' ego kružku zasypajuščich dam i voschiščajuščichsja junošej." (22)

setzten Priorität - die oben angegebene Meinung zur "wissenschaftlichen Poesie", daß nämlich die Kunst sich den gesellschaftlichen Verhältnissen anzupassen habe. Die Figur Teptelkins steckt, wie kaum eine andere, voller Widersprüche, was durch den ironischen Ton, der meist bei seiner Nennung in die Erzählung einfließt, noch besonders unterstrichen wird. Da diese Ambivalenzen im Romanverlauf an vielen unterschiedlichen Stellen zum Vorschein kommen, kann man nicht von einer langsamen, von einem ursprünglichen Idealzustand ausgehenden Degradierung sprechen. Vielmehr weicht die Figur beinahe bei jeder Darstellung von der zuvor eingenommenen Position ab und ist somit als Gegenbild zur Idee der Hierarchie und Ordnung zu begreifen. Diese Widersprüchlichkeit läßt sich auch nicht auflösen, wenn man die Renaissance (Teptelkin) mit dem Barock (s.u., 2.4., hier sind v.a. Kostja Rotikov und der "neizvestnyj poėt" zu nennen) vergleicht: die Regellosigkeit, das 'Chaos' des Barock würden viel eher zu Teptelkin passen als die Epoche, mit der er sich selbst ständig assoziiert. Daraus läßt sich folgern, daß die Meta-Ebene, die über die Autothematisierungen zu Hierarchie und Renaissance etabliert wird, nicht die gleiche Ausrichtung aufweist wie die primäre Erzählebene, welche die ständigen unmotivierten Positionswechsel Teptelkins nachzeichnet. Dies wiederum kommt einer Verweigerung des Romans gleich, Hierarchien gelten zu lassen oder sich einer wertenden Hierarchiebildung zu unterziehen. Das Postulat des Textes ist vielmehr das von der Unmöglichkeit der Hierarchie.

2.3.3. Die Bedeutung der Sprache bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Kultur und Literatur

Die Sprache wird von Vaginov als Möglichkeit gedacht, die Kultur zu tradieren. Vor diesem Hintergrund ist der Traktat "Ierarchija smyslov" nochmals von Interesse, genauer, die Sprache, in der dieser geschrieben ist:

> Osnovnoj tekst, kazalos', tože byl napisan na inostrannom jazyke i tol'ko soglasovan russkimi okončanijami. (51)

Hier klingt eines der Grundprinzipen von *Kozlinaja pesn'* an, nämlich das Verfahren der Vermischung (*soedinenie*, *slijanie*), das auf allen Textebenen zu beobachten ist. Nicht einmal mehr die Sprache selbst gilt als diskrete Größe - eine Fremdsprache verschwimmt mit dem Russischen -, was vor dem Hintergrund der "ierarchija", der der Traktat gewidmet ist, besondere Relevanz gewinnt. Das Vermischen und die Bildung von Hierarchien sind zwei einander konträr entgegengesetzte Tätigkeiten, und das Ineinanderfließen der

Sprachen untergräbt den Anspruch Teptelkins nach Hierarchien vollends. Der gesamte Roman Vaginovs setzt sich, wie bereits gesagt, mit dem Thema der Hierarchien auseinander, jedoch in völlig anderer Besetzung als bei Teptelkin: Der wissenschaftliche Zugang zu Literatur und Kultur, die analytische Vorgehensweise, die von diskreten Einheiten ausgeht und so Grenzen etabliert, wird von *Kozlinaja pesn'* grundsätzlich hinterfragt und sogar lächerlich gemacht, denn eigentlich wird die Unmöglichkeit jeglicher Hierarchie behauptet. Genau das bewirken die autoreflexiven Thematisierungen des Verfließens und Vermischens, des ständigen, nicht einholbaren Wechsels: sie demaskieren das hierarchische Denken und setzen ihm ein zyklisches Weltbild entgegen.

Im Zusammenhang mit dem Thema der Sprache muß auch noch auf das philologische Interesse Teptelkins eingegangen werden. Er strebt die Sprachbeherrschung an, um die großen literarischen Werke im Original lesen und sich daran berauschen zu können (vgl. "vostorg", 88). Seine "Blüte" erlebt er während des Kriegs in einem südlichen Städtchen, wo er an der Universität lehrt und zum "Götzen" der Stadt avanciert. Seine Studenten lernen fremde Sprachen, um Petrarca, Platon usw. zu studieren. Teptelkins Ziel ist es also, die im Niedergang begriffene Kultur durch den eigenen Spracherwerb sowie durch die Weitergabe der Sprachkenntnisse (etwa des Griechischen, Lateinischen, Italienischen, Französischen, Spanischen, Portugiesischen; 99) aufzuhalten. Selbst die Hieroglyphen (99) und das Sanskrit (94) werden gennant. Dieser philologische Zugang zur verschrifteten Kultur unterscheidet sich grundlegend von der Gabe der Erkenntnis, die an Rausch und göttlichen Wahnsinn gekoppelt ist, wie sie für den "neizvestnyj poėt" kennzeichnend ist. Teptelkins technische, mechanistische Vorgehensweise schafft eine weitere Verbindungslinie zum "avtor", der seinen Roman auch in einer eher technischen Manier schreibt.

Teptelkin vertritt, was die beiden als Antagonisten konzipierten Figuren "neizvestnyj poėt" und "avtor" anbelangt, also tatsächlich eine Art Vermittlerrolle, er ist als Schnittstelle oder Übergangsstelle zwischen den beiden Paradigmen Lyrik und Prosa konzipiert. Sein fortwährendes 'Umkippen' von einer Position zur nächsten, die Widersprüchlichkeiten, die sich daraus für die Konstitution seiner Figur ergeben, legen diesen Schluß nahe. Damit ist eine Möglichkeit, eine binäre Konstellation aufzulösen bzw. aufzuheben, benannt: die Komplettierung der binären Struktur zu einer Triade. Teptelkin hat sowohl an den semantischen Schichten des "neizvestnyj poėt" als auch an denen des "avtor" teil. Die dreigliedrige Verbindung der oppositären Stand-

punkte geht jedoch nicht mit einer Versöhnung einher, sondern ist als pures Gemisch zu betrachten, als *soedinenie*, bei dem die Antagonismen bestehen bleiben. Gleichzeitig läuft ein Prozeß der Degradierung ab, der die Elemente, die den "neizvestnyj poėt" und Teptelkin verbinden, nach und nach auslöscht. Am Schluß bleibt von Teptelkin nur noch eine leere Hülle, ein kleiner Beamter und Bürokrat der neuen Zeit übrig.

2.4. Der Schreiber und die Tradition

Unter diesem Punkt möchte ich beispielhaft die Analogiesetzung zwischen Kostja Rotikov und dem Barock genauer beschreiben. Andere Parallelisierungen, die bisher immer wieder angesprochen wurden, sind die zwischen dem "neizvestnyj poėt" und der Antike und Teptelkin und der Renaissance. Daß hierdurch - fälschlicherweise - klare Zuordnungen und Rollen für die Hauptfiguren von *Kozlinaja pesn'* suggeriert werden, hat seinen Grund in der Vorgehensweise des Romantextes selbst, der eben den paradigmatischen Charakter betont und herausstreicht, nur um in vielen nachfolgenden, beinahe undurchschaubaren Einzelschritten die einmal gewonnenen Paradigmen zu vermischen, zu zerstäuben oder gar aufzulösen. Das Prinzip des Setzens von Grenzen, nur um sie sofort wieder überschreiten zu können, bezieht sich hier nun auf verschiedene, heterogene Epochen und kulturelle Traditionen.

2.4.1. Das Barock

Das Barock[87] wird hauptsächlich in der Figur des Kostja Rotikov personifiziert, wobei die Relation zwischen Epoche und Figur zweifach motiviert ist: Kostja Rotikov verehrt die barocken Dichter Italiens, Spaniens, Portugals, und er liebt und sammelt Kitsch.

> Stena naprotiv divana uvešana i ustavlena byla pričudlivejšimi proizvedenijami barokko: tabaker'kami, časami, gravjurami, sočinenijami Gongory i Marino (...). - Po vsej Evrope, - prodolžal besedu Kostja Rotikov, - pojavljaetsja sejčas interes k barokko, k ėtomu vpolne, kak vy skazali, zakončennomu v svoej nezakončennosti, pyšnomu i neskol'ko bezumnomu v sebe samom stilju. (103f.)

Die Verbindung zwischen Kitsch und Barock leistet v.a. die "pyšnost'", die in *Kozlinaja pesn'* immer wieder begegnet. Das Barock wird zudem als Folie eingesetzt, um die Dichtkunst des "neizvestnyj poėt" zu charakterisieren. So

[87] Vgl. auch Šindinas Aufsatz zum Barock in *Kozlinaja pesn'* (1993c).

umschreibt Kostja Rotikov die Lyrik des "neizvestnyj poėt" in folgenden Oppositionen:

> - Ne pravda li, - govoril on, - vy stremites' ne k soveršenstvu i zakončennosti, a k dvižuščemusja i stanovjaščemusja, ne k ograničennomu i osjazaemomu, a k beskonečnomu i kolossal'nomu. (81)

Diese Charakteristik wird eingeleitet durch das Schlüsselwort Barock und steht im Zusammenhang mit der Nennung eines barocken Autors: Góngora y Argote. Da es sich nicht um eine Eigenaussage des "neizvestnyj poėt" handelt, sondern um eine Zuschreibung von außen, gehe ich davon aus, daß das Barock in einem ersten Schritt als Paradigma für Kostja Rotikov im Roman eingeführt wird. Šindina (1993c) hat einige Züge des Barock im Roman Vaginovs zusammengestellt, verbindet aber den Themenkreis beinahe ausschließlich mit dem "neizvestnyj poėt". Eine solch eindeutige Festlegung widerstrebt der Hauptbewegung des Textes, die, wie bereits ausgeführt, darin besteht, daß der zunächst einmaligen, paradigmatischen Setzung eines Merkmals oder eines semantischen Komplexes eine Tendenz zur fließenden, zerfließenden, sich letztlich verflüchtigenden Semantik folgt. Diese Geste des Vermischens oder auch Zusammenpressens von heterogenen Paradigmen läßt sich hier wieder beobachten: zunächst ist der "neizvestnyj poėt" eindeutig auf der Seite der Antike angesiedelt, wobei Antike und Barock als Gegensätze, wie sie stärker kaum sein könnten, etabliert werden. Durch die Übertragung von zum Barock gehörigen Attributen auf die Wortkunst des "neizvestnyj poėt" wechseln diese sozusagen den personifizierten Träger mit dem Ergebnis, daß die vorher eindeutig zuzuordnenden Positionen ihre Kohärenz verlieren und schließlich jeder Protagonist des Textes von fremden Paradigmen affiziert erscheint.

Ob nun die von Kostja Rotikov tatsächlich der Lyrik des "neizvestnyj poėt" zugeschriebenen Merkmale wie Bewegung, Entstehung, Unendliches und Kolossales gerecht werden, kann wegen der Knappheit der zitierten Gedichte und der Widersprüchlichkeit der sonstigen Autothematisierungen kaum entschieden werden. Sie geben aber auf jeden Fall einen metafiktionalen Kommentar zur Prosa Vaginovs ab, die mit eben diesen Attributen näher beschrieben und bestimmt werden kann. Eine Ergänzung findet sich in einer weiteren Reflexion zum Barock, die diesmal vom "neizvestnyj poėt" selbst stammt:

> - Každoe slovo u Gongory mnogoznačno, - podnjal golovu poėt, - ono upotrebleno u nego i v odnom plane, i v drugom, i v tret'em. Každaja stočka u Gongory -

> poėma Danta v miniatjure. A kakoj otčajannejšij i kričaščij artistizm, starajuščijsja skryt' duševnoe bespokojstvo (...). (104)

Die hier zusammengestellten Merkmale des Barock - Vieldeutigkeit, Vielschichtigkeit, Komprimierung zu Miniaturen und Virtuosität - sind Reflexionen, die auf die Lyrik Góngoras sowie auf die des "neizvestnyj poėt" abzielen und in einer weiteren Ausrichtung auch für den Romantext Vaginovs gelten. Jedes kleinste Detail, jedes Wort ist in *Kozlinaja pesn'* von Bedeutung für die Sinnstruktur des Textes und ist zudem oft mehrfach kodiert. Dabei denke man etwa an die vielfachen intertextuellen Allusionen und Zitate, die Vaginov in seinem Roman anhäuft, nebeneinander stellt, geradezu übereinanderschichtet, aber auch an die Schichtung der Primär- und Metaebenen, die den Text zu einem komplizierten Strukturgeflecht macht. Die Technik des Schichtens führt dann gerade zu dem Effekt des Zusammenpressens, des Ineinanderschiebens und Komprimierens, wodurch quasi Miniaturen entstehen. Wenn man zudem das Verb "skryt'" aus seinem obigen Zusammenhang löst und als Signal für die Rätselstruktur des Textes auffaßt, dann passen tatsächlich alle Meta-Thematisierungen zum Barock auch auf den Roman *Kozlinaja pesn'*. Daraus folgt weiterhin, daß sich die intertextuelle Ebene durch Nennung von Autoren, Konzepten, Epochen zum einen auffällig in den Vordergrund schiebt, daß sie zum andern aber auch funktionalisiert wird, d.h. der fiktionale Text eignet sich hier Methoden und Strukturen an, über die in ihm zugleich auf thematischer Ebene eine Auseinandersetzung stattfindet. Diese Doppelung dient im Falle des Barock dem Versuch, eine gewisse Eindeutigkeit bei den ansonsten so widersprüchlich nebeneinander stehenden Paradigmen zu schaffen: Vaginov scheint die besondere Stellung, die für ihn das Barock als Epochenpoetik einnimmt, zu unterstreichen. Bereits bei dem Traktat Teptelkins "Ierarchija smyslov" war die Doppelung als Figur der Verstärkung von Positionen eingesetzt worden, woraus sich an dieser Stelle der Schluß ergibt, daß diese Figur zugleich einen Punkt der Sinnverfestigung anzeigt.

2.4.2. Der spätavantgardistische Text: Auslöschung oder Bewahrung der kulturellen Tradition

Alle dargestellten Schreiberfiguren vertreten eine bestimmte Epoche oder Stilrichtung der europäischen Kultur. Man kann deshalb festhalten, daß das Thema Schreiben und Literatur immer in Zusammenhang steht mit dem allumfassenden Thema der Kultur. Das Nennen der großen 'Väter' der euro-

päischen Tradition trägt einen nostalgischen Index; der Roman eröffnet den Autoren der Vergangenheit gleichsam einen vor dem allgemeinen Niedergang geschützten Ort, was als eine melancholische Geste im Hinblick auf die Kultur, die bereits von der Vergeblichkeit des Bewahrungsversuchs weiß, verstanden werden kann. Die Nennung der Tradition kommt einem enumerierenden oder summierenden Verfahren gleich: alle aufgezählten Schriftsteller werden - ohne jegliche Hierarchie - nebeneinandergestellt, werden gleichrangig behandelt. Hier findet ein Prinzip Verwendung, das den gesamten Roman durchzieht und das später in *Bambočada* in geradezu hypertrophierter Form erscheint, nämlich das Sammeln. Im Gegensatz zum ebenfalls anzutreffenden, wahllosen 'profanen' Sammeln in *Kozlinaja pesn'* werden nur ausgewählte Autoren der Literaturgeschichte genannt. Auffällig ist, daß es sich hierbei häufig um antike oder westeuropäische Autoren handelt. Die aufgezählten Schreiber dienen wiederum als Paradigmen, als Träger kultureller Informationen - zu denen jedoch meist nähere Ausführungen unterbleiben -, so daß sie im Text nur eine Art Platzhalterfunktion wahrnehmen. Die solchermaßen aus einem Selektionsvorgang resultierende Anhäufung von Kulturtypen ist als Markierung zu begreifen, die darauf hindeutet, daß das Schreiben mit unterschiedlichen, in Vaginovs Wertesystem geschätzten Kulturepochen korreliert wird bzw. ganz allgemein als kulturelle Tätigkeit verstanden werden kann. Einen besonderen Stellenwert nimmt dabei die im Text immer wieder gestellte Frage nach der Bewahrung ein.

Bewahren ist einerseits als ein vergebliches und schließlich scheiterndes Unterfangen charakterisiert, denn die Aufgabe, die sich der Teptelkinsche Kreis gibt, verblaßt im Verlauf des Romans, die Gruppe zerfällt mehr und mehr, die einzelnen Mitglieder passen sich der neuen Zeit an und vergessen die alte. Teptelkins "schrecklichste Nacht" ist dementsprechend die des vollständigen Verlusts jeglichen Glaubens und aller 'heiligen' Ideale:

> Tak nastupila samaja strašnaja noč' dlja Teptelkina, kogda on čuvstvoval, čto kul'tura, kotoruju on zaščiščal, byla ne ego, čto on ne prinadležal k ėtoj kul'ture, čto on ne prinadležal k miru svetlych duchov, k kotorym on pričisljal sebja do sich por, čto ničego emu ne dano sdelat' v mire, čto projdet on kak ten' i ne ostavit po sebe nikakoj pamjati ili ostavit samuju durnuju. (194)

Der einstigen Hochschätzung der vergangenen Kultur folgt somit der persönliche Zusammenbruch, die Einsicht in die Nichtigkeit und Vergeblichkeit aller Bestrebungen, etwas zu bewahren, was längst nicht mehr existiert. Selbst die mit einem nostalgischen Index versehene Evozierung vergangener Epochen - etwa durch besonders hervorstechende Stellvertreter derselben - funk-

tioniert nun nicht mehr. Das scheint Teptelkins Preis für die Anpassung an die neue Zeit zu sein, für seine Verwandlung in einen bürokratischen kleinen Beamten.

Auf der Figurenebene also kommt die Nostalgie zu einem - unrühmlichen - Ende, doch Vaginov geht in seinem Roman über diese nostalgische Geste hinaus, indem er selbstreflexiv die Autoren benennt, die als - semantisch ergiebige - Prätexte in seinem Roman figurieren. Hier ist zum Beispiel Platons *Das Gastmahl* zu nennen, das zusammen mit Puškins *Pir vo vremja čumy* die Vorlage abgibt für den oben bereits behandelten Poementwurf des "neizvestnyj poèt", der wiederum vom Sujet des umgebenden Textes gespiegelt wird (oder die intertextuelle Relation zu Góngora, bei der die Meta-Kommentare zum Barock sich als auch auf den Roman Vaginovs übertragbar erweisen). So gesehen werden im Verfahren der poetologischen Reflexion Einblicke und Aufschlüsse über die spezifische Verfaßtheit des eigenen Textes und seiner heterogenen semantischen Bewegungen gewährt.

Die Besonderheit des Meta-Romans *Kozlinaja pesn'* liegt in der Hypertrophie der Autothematisierungen, die eben oft auch Autokommentare sind. Die Figuren sind Träger von je spezifischen (kunst-)theoretischen Ideen, sie treten hinter diesen quasi zurück, denn den Ideen kommt die hauptsächliche Bedeutung zu. Dies läßt sich schlußfolgern, wenn man die Sinnstruktur ernst nimmt, die die Meta-Ebene anbietet. Hier dominiert die Welt des Geistes über die Welt der Materie, jedoch nur hier. Die Semantik der Primär-Ebene läßt die Materie über den Geist triumphieren. Wenn Lyrik und Prosa als die beiden wesentlichen Antagonisten des Textes betrachtet werden, dann ist die Welt des Geistes der Lyrik, die der Materie der Prosa zuzuordnen. Je mehr also die Lyrik im Erzählverlauf zurückgedrängt wird, desto wichtiger werden auch materielle Aspekte.

Thematisiert wird dies beispielhaft an der Figur des Kostja Rotikov, der gegen Romanende die Tätigkeit des Bewahrens auf Kritzeleien in öffentlichen Bedürfnisanstalten ausweitet.

> Železnye ubornye vremen carizma stojat na nožkach, no vmesto nich postepenno pojavljajutsja domiki s otopleniem, togo že naznačenija, no bolee ujutnye, s derevcami vokrug. Po-prežnemu nadpisi v nich necenzurny i oskorbitel'ny, i kak ispokon vekov, steny mest podobnogo naznačenija pokryty podpol'noj političeskoj literaturoj i karikaturami. (...) V to vremja kak on s karandašom stojal i spisyval nadpisi (...). Kostja Rotikov vyšel, pozval svoich sobaček, sprjatal zapisnuju knižečku i napravilsja dalee, k sledujuščej ubornoj. (145)

Zwar spielt noch die sonst immer positiv besetzte Vergangenheit - hier die Zarenzeit - bzw. eine gewisse Tradition - die der nichtzensierten Texte des Volks - eine Rolle, doch geht es Kostja Rotikov nicht mehr um die Inhalte. Er sammelt die Aufschriften um des Sammelns willen, er häuft Material an[88], für das er keine weitere Verwendung findet. Das Thema des Bewahrens der 'hohen', vergangenen Kultur, für das Teptelkin eintrat, wird hier der ironischen Behandlung ausgeliefert, wird innertextuell parodiert.

Der Niedergang der Idee des Bewahrens und damit der Welt des Geistes wird in *Kozlinaja pesn'* als unaufhaltsamer geschildert. Seinen Gipfelpunkt erreicht er im physischen Akt der Auslöschung, im eigenhändigen Verbrennen des Romanmanuskripts, an dem der "avtor" geschrieben hat.

> Vozvrativšis' v gorod, ja choču raspast'sja, isčeznut', i , ostanovivšis' u pečki, ja načinaju brosat' v nee listy rukopisi i podžigat' ich. Žara. (189)

Der Vorgang des Verbrennens verwandelt den "avtor" nicht nur in eine Teufelsfigur, er zeigt auch den Grad des destruktiven Potentials an, das nicht einmal vor dem eigenen Werk haltmacht. Die Zerstörung des eigenhändig Geschriebenen geht über die Diskreditierung des 'mißgestalteten' Schreibens hinaus, aber auch über das Verfahren der Verleumdung, das mit dem Lachen zu tun hatte. Das Lachen der Prosa, das nicht von einem Ort außerhalb kommt, sondern im Innen entsteht, entfaltete eine verhöhnende und zerstörende Macht, doch das Verbrennen der eigenen Aufzeichnungen ist eine noch ungeheuerlichere Tat. Der negative Index, mit dem die Prosa bisher bereits behaftet war, wird hier gesteigert, zugleich läßt sich nochmals an das mit der Lyrik verknüpfte Konzept des Zyklus erinnern.

> - Esli vy dumaete, čto my pogibli, to vy žestoko ošibaetes' (...) my osoboe, povtorjajuščeesja periodičeski sostojanie, i pogihnut' ne možem. My neizbežny. (54)

Prosa wirkt zerstörend und kann ihrerseits zerstört werden, der Lyriker dagegen verläßt sich auf das Prinzip der ewigen Wiederkehr, er - und somit auch seine Werke - ist vor einer endgültigen Vernichtung gefeit. Bewahren und Auslöschen erscheinen somit als zwei Antipoden, die wiederum mit den Paradigmen Lyrik und Prosa gleichgeschaltet sind. Dazwischen befinden sich die Ideen der Figur Teptelkins, der mal das Bewahren (Thema Renaissance), mal das prosaische Schaffen (Thema wissenschaftliche Poesie) in den Vor-

---

[88] Vgl. das Kapitel 27, "Kostja Rotikov" (144ff.), aber auch das Kapitel 31, "Materialy" (175ff.), in dem Miša Kotikovs rein auf das Material bzw. auf Materielles bezogener Umgang mit der Vergangenheit des Dichters Zaevfrackij beschrieben wird.

dergrund stellt. Die Zerstörung, die von der Prosa ausgeht, erfaßt ihn allerdings ebenso wie etwa auch den "neizvestnyj poėt", der sich in einem letzten Auflehnen gegen den "avtor" das Leben nimmt.

Was auf der Primär-Ebene verweigert wird, nämlich das Bewahren der 'hohen' Kultur, gelingt allerdings auf der Meta-Ebene. Hier kann die Welt des Geistes über die der Materie auf zweierlei Arten triumphieren. Zum einen erweist sich das poetische Wort als das wahre, das als Idee auch den Tod des "neizvestnyj poėt" überlebt, oder anders: der Selbstmord des "neizvestnyj poėt" ist von der Selbstdestruktion des "avtor" insofern unterschieden, als er einen soteriologischen Aspekt impliziert. Er rettet vor dem Sog der Prosa, die schließlich die gesamte dargestellte Textwelt zerstören wird. Zum andern läßt der Text auf einer übergeordneten Ebene alle 'hohen' Positionen zu Wort kommen, womit er ihnen einen Ort gibt und sie am Leben erhält. Die Welt des Geistes, also die Tradition, das Erbe, die Kultur wird in den vielen Erinnerungsakten vergegenwärtigt und gräbt sich als nicht zu tilgende Spur in *Kozlinaja pesn'* ein.

Das Ende des Romans setzt, was die Antagonismen Lyrik und Prosa, Leben und Tod, Heiliges und Profanes, Geist und Materie anbelangt, nochmals andere Akzente, denen ich im folgenden nachspüren möchte.

3. Anfang und Ende oder Tod und Leben. Der Meta-Roman

Im Grunde gibt es zwei Romanschlüsse, was allerdings nicht so offensichtlich gemacht ist wie bei den beiden Vorwörtern. Das eine, eigentliche Ende liegt vor im letzten 'richtigen' Kapitel, "Smert' Mar'i Petrovny" (Kapitel 35, 199ff.), in dem die Romanhandlung zu einem Schluß gebracht wird. Der unerwartete, zufällige Tod der positiv gezeichneten Frau Teptelkins hat beinahe tragische Ausmaße und geht mit einem seltsamen Verhalten einher (Mar'ja Petrovna will alle Gegenstände im Zimmer ein letztes Mal berühren etc.; vgl. 202ff.). Als der Tod endlich eintritt, wird ihm ein friedlicher Anschein verliehen:

> Kogda pozdno noč'ju, kak obyčno, prišel doktor, on našel rozovuju pokojnicu v belom plat'e na posteli i Teptelkina s šljapoj i čemodanom v rukach. (204)

Für Teptelkin bedeutet der Tod seiner Frau zwar das Ende des häuslichen Paradieses, zugleich ist es für ihn jedoch auch die Chance für einen Neubeginn. Als er die gemeinsame Wohnung verläßt, trifft er auf eine weiße Taube

(s. 204), die ihm den Weg weist und der er folgt. Schließlich findet Teptelkin in einem Vorgang der Verschmelzung mit dem Petersburger Himmel das Vergessen:

> I osveščennyj solncem Kazanskij sobor, i nebol'šoj skverik s odinokimi figurami, slegka ozjabšimi, i ešče syrye ot rosy skamejki zvali Teptelkina rastjanut'sja i, podloživ ruki pod golovu, vzdremnut' sredi prochaživajuščichsja ptic. I nebo, sladčajšee peterburgskoe nebo, blednen'koe, goluben'koe, slaben'koe, kupolom opuskalos' nad Teptelkinym, zabyvši i to, čto on už lys, i to, čto on už sovsem odinok. (205)

Hierauf folgt das zweite Ende von *Kozlinaja pesn'*, das Nachwort ("Posleslovie"; 205f.), das den gesamten Roman in ein völlig neues Licht taucht. Zunächst wechselt die Rede des "avtor" von der ersten Person in die dritte, was sich als Versuch der Distanzierung lesen läßt. Es scheint so, als ob eine Erzählerstimme das bisher anzutreffende "avtor"-Ich ersetzte und damit neutralisierte. Die Sicht von außen auf den "avtor" und "svoi geroi" verbindet sich mit einem ganz und gar versöhnlichen physischen Ende des Textes.

Interessant ist zunächst, daß Teptelkin im Nachwort als die Hauptfigur schlechthin herausgestrichen wird, was in gewissem Sinne sogar der textinternen Logik entspricht. War der "neizvestnyj poėt" vornehmlich als Verkörperung von Ideen zu begreifen, so wurde bei der Figur Teptelkins eher eine auch die Person betreffende Entwicklung angedeutet. Er ist am Anfang Gelehrter, Sprachforscher sowie Führer der Renaissance-'Gemeinde'. Dann entdeckt er die Liebe, heiratet und verliert nach und nach seine schöpferischen Kräfte bzw. paßt sich immer mehr der neuen Zeit an. Vom "avtor" wird nun behauptet, daß er Teptelkin zu retten versuchte, dies aber nicht vermochte.

> Avtor vse vremja pytalsja spasti Teptelkina, no spasti Teptelkina emu ne udalos'. Sovsem ne v bednosti posle otrečenija žil Telptelkin. Sovsem ne maloe mesto zanjal on v žizni, nikogda ego ne ochvatyvalo somnen'e v samom sebe, nikogda Teptelkin ne dumal, čto on ne prinadležit k vysokoj kul'ture, ne sebja, a svoju mečtu sčel on lož'ju. (205)

Das hier angesprochene Thema der Lüge erweist sich bei genauerer Betrachtung als passend für den gesamten zitierten Abschnitt. Zum einen lautete das Credo des Textes, daß das Schaffen des "avtor" mit einer zerstörerischen Komponente versehen war, plötzlich aber sieht er sich als Retter Teptelkins (bzw. er wird von einer außerhalb angesiedelten Warte so eingestuft), was so nicht stimmen kann. Zum andern wird behauptet, daß Teptelkin sich niemals in einer persönlichen Krise befunden habe, daß er nie von Selbstzweifeln heimgesucht worden sei. Dagegen steht die Beschreibung der "schrecklich-

sten Nacht" ("samaja strašnaja noč'"; 194) in Teptelkins Leben, auf die ich weiter oben bereits eingegangen bin. Es läßt sich nicht entscheiden, welche Perspektive die wahre ist, was bedeutet, daß der hier aufscheinende Widerspruch in der Figurenzeichnung Teptelkins nicht aufzulösen ist. Mir scheint, daß einerseits ein Ablenkungsmanöver vorliegt, das eine Verschiebung von den eigentlichen Inhalten des Textes - dem metafiktionalen Konflikt zwischen Lyrik und Prosa - hin zur nebensächlichen Figurenzeichnung Teptelkins vornimmt. Andererseits wird nochmals der Aspekt der Lüge in den Vordergrund gerückt, der bereits in einem der beiden Vorwörter thematisiert wurde:

> (...) vojdeš' v muzej - voditel' znaet, čto lžet, i lgat' prodolžaet. Ne ljublju ja Peterburga, končilas' mečta moja. (19)

Kunst bzw. der Kulturort Petersburg wird hier mit der Lüge korreliert, doch zugleich wird die 'richtige' Leschaltung für den Roman vorgegeben. Widersprüchliche Bewertungen und Beschreibungen begegnen ständig im Text, wobei eine Auflösung derselben selten gelingt. Das Nachwort enthält noch weitere aufschlußreiche Widersprüche, etwa in den dem Thema Teptelkin direkt angeschlossenen Zeilen:

> No pora opustit' zanaves. Končilos' predstavlenie. Smutno i ticho na scene. Gde obeščannaja ljubov', gde obeščannyj geroizm? Gde obeščannoe iskusstvo? (205)

Dieser Schluß tritt als Widerspruch zum Romananfang auf, denn dieser versprach weder Liebe noch Heroik, sondern handelte vom Tod, von einer leeren Stadt und einem Sargmacher, der zugleich als "avtor" versprach, seine zukünftigen Toten zu begleiten bis zu ihrem tatsächlichen Ende. Zum ebenfalls erwähnten Vorhang, zur leeren Bühne und der zu Ende gegangenen Vorstellung läßt sich sagen, daß sie an dieser Stelle als Metapher für das Ende des fiktionalen Textes gelesen werden können. Doch Vaginov vertieft im folgenden das Thema des Theaters, indem er den "avtor" zum Regisseur erhebt, die Figuren zu Schauspielern macht und zwei das Stück bewertende Zuschauer einführt.

> I pečal'nyj trechpalyj avtor vychodit so svoimi gerojami na scenu i rasklanivaetsja. - Smotri, Mit'ka, kakie urody, - govorit zritel': - nu i nu, ėkij prochvost, kakuju pochabščinu zagnul. - Ach ty užas kakoj, neuželi vse takie ljudi? Znaete, Ivan Matveevič, v vas est' nečto teptelkinskoe. (206)

Das Thema der Mißbildung bleibt hier ebenso erhalten wie das der Abhängigkeit zwischen dem "avtor" und "svoi geroi", doch plötzlich sind alle Akteure auf der Bühne Mißgeburten bzw. Schurken und das Stück wird als Zote

charakterisiert. Selbst auf die Zuschauer färbt das Stück ab, wenn nämlich der eine Zuschauer Züge Teptelkins im anderen ausmacht.

Es offenbart sich im Nachwort somit ein neuer Blick auf den fiktionalen Text. Der "avtor" hat als Regisseur die absolute Machtposition inne, "seine Helden" sind bloße Schauspieler, nicht aber Romanfiguren 'aus Fleisch und Blut', die Leser endlich verwandeln sich in Zuschauer. Der Romantext distanziert sich über die Theatermetapher von seinen Aussagen, die oft in sich schon gebrochen, ambivalent, widersprüchlich oder paradox angelegt waren. Das für das Theater wesentliche Moment der Illusion verstärkt den Charakter des Als-Ob des fiktionalen Textes. Zur oben beschriebenen Lügentaktik von *Kozlinaja pesn'* gesellt sich somit der ausgeprägte Eindruck des Inauthentischen. Das wiederum hat zur Folge, daß sich die Distanz zwischen Text und Produzenten ebenso wie die zwischen Text und Rezipienten vergrößert. Zugleich aber verringert sich über die Assoziierung des "Teptelkinhaften" bei einem der Zuschauer der Abstand zwischen Text und Rezeptionsakt bzw. zwischen Theaterstück und Zuschauer.

Im Nachwort wird weiter berichtet, daß der "avtor" und "svoi aktery" in einer Petersburger Gaststätte feiern, wobei er mit ihnen den Plan für ein neues Stück berät. Der Roman klingt dann mit folgendem Absatz aus:

> Uže naborščiki nabrali polovinu "Kozlinoj pesni" i avtor so svoimi nastojaščimi druz'jami vychodit iz kabačka v prelestnuju peterburgskuju vesennjuju noč', vzmetajuščuju duši nad Nevoj, nad dvorcami, nad soborami, noč' šelestjaščuju, kak sad, pojuščuju, kak molodost', i letjaščuju, kak strela, dlja nich uže proletevšuju. (206)

Erwähnenswert ist zum einen die letzte Metamorphose, die mit dem "avtor" und mit "svoi geroi"/"svoi aktery" vor sich geht, nämlich die in die befreundeten Instanzen "avtor" und "nastojaščie druz'ja", zum andern der Zustand der Stadt Petersburg. Dort herrscht nämlich der Frühling, wobei die Nacht mit dem Garten, der singenden Jugend und dem fliegenden Pfeil verglichen wird. Die Stadt wird damit in einen verheißungsvollen Zustand versetzt, der nicht ein Ende, sondern einen Anfang, einen Neubeginn bedeutet. Daraus ergibt sich folgende paradoxe Figur: der Anfang des Romans setzt ein mit einem Sargmacher, mit der toten, versteinerten, leeren Stadt, ganz allgemein mit dem Tod, das Ende dagegen wird mit dem Frühling, also dem Leben gleichgesetzt.

Vor diesem Hintergrund findet tatsächlich keine fortlaufende Degradierung statt, sondern es wird die Bewegung eines immerwährenden Hin-und-Her ausgeführt. Wenn man die philosophischen, literatur- und kul-

turkritischen Positionen, die im Roman verfochten werden, bedenkt, handelt es sich um ein ständiges Schwanken, das sich etwa an der Figur Teptelkins verfolgen läßt. Der Romananfang wäre dann dem Prosa-Standpunkt des "avtor" verpflichtet, das Ende dagegen der zyklischen Weltsicht des "neizvestnyj poėt". Das letzte Wort des Romans gibt schließlich der Lyrik recht und setzt den "neizvestnyj poėt" wiederum zur Hauptfigur. Das versöhnliche Ende kann jedoch nur vermittels eines neuen Paradigmas - dem des Theaters - erreicht werden. Wenn der unversöhnliche Antagonismus zwischen Lyrik und Prosa in eine Aporie mündete, dann besteht der Lösungsvorschlag Vaginovs in der Einführung des Theaters und damit in der Konstruktion einer triadischen Struktur. Allerdings ist die Vorstellung einer Auflösung bzw. eines Auswegs aus der Aporie, in die sich der Text mehr und mehr hineinmanövriert, nicht ganz zutreffend. Vielmehr liegt lediglich der Versuch vor, zu einer versöhnlich klingenden Haltung zu gelangen, doch gelingt es nicht, eine Brücke zwischen den zuvor aufgetretenen, unüberbrückbaren Gegensätzen zu schlagen.

Hier möchte ich nochmals auf die spezifischen Bewegungen der Sinnstruktur von *Kozlinaja pesn'* aufmerksam machen. Entweder kann man einen Zusammenprall ("stolknovenie") von konträren Meinungen beobachten oder aber einen Vermischungsprozeß ("slijanie"), der zu einem Aufweichen der vormals eingenommenen Standpunkte und zu Neubewertungen führt. Das "stolknovenie" gilt auf der Wortebene ("stolknovenie slovesnych smyslov") ebenso wie auf den Figuren-, Handlungs- und Meta-Ebenen. Es kann zwar, wie das Ende des Romans zeigt, im Hinzufügen eines weiteren Paradigmas (etwa dem des Theaters) entschärft werden, doch die Ambivalenzen und Widersprüche bleiben dennoch bestehen. Dabei wird das versöhnliche Element vom "neizvestnyj poėt" und von der Lyrik gestiftet, die sich auf ein zyklisches, dem archaischen Denken verpflichtetes Weltmodell beruft. Und die Lyrik steht zugleich für eine der Tradition zugewandten Geisteshaltung, was sich im Vorgehen des Romans, kulturelle, philosophische und literarische Prätexte anzusammeln, doppelt. *Kozlinaja pesn'* entpuppt sich so nicht nur als metafiktionaler Roman, der in autoreflexiver Weise seine eigene Struktur und Verfaßtheit immer wieder neu und anders thematisiert und ausstellt, sondern auch als kulturologischer Meta-Roman.

Einen besonderen Stellenwert nimmt hierbei die Kulturstadt Petersburg ein. Zum einen ist auf den Petersburger Text hinzuweisen, an dem Vaginov, erinnernd und negierend ineins, weiterschreibt. Belyjs *Peterburg* avanciert zu dem Prätext schlechthin, nicht zuletzt, weil er die Stadt ebenfalls in einer

Spannung zwischen Nekropole und Kulturort ansiedelt (vgl. Lachmann 1990:97ff.). Doch ist Vaginov kein Symbolist, sondern ein Vertreter der Spätavantgarde. Sein Anliegen ist es daher nicht mehr, die Mythen zu rekonstruieren (vgl. ebd., 99) oder die "Idee der Korrespondenz aller Elemente und die Vorstellung von der Ewigen Wiederkunft und der Reinkarnation für ästhetisch einlösbar" (ebd., 94) zu halten, sondern die bei Belyj bereits angelegte "Krise des mimetischen Romans" wie die "Krise des kulturstiftenden Gedächtnisses" (ebd., 121) explizit zu machen. Alle möglichen heterogen Positionen - kultureller, philosophischer, literarischer und literaturtheoretischer[89] Art - werden im Ideenroman *Kozlinaja pesn'* versammelt, einander angeglichen, konfrontiert, zueinander in Beziehung gesetzt, vermischt, aber immer auf einer Meta-Ebene, sozusagen von einer erhöhten Warte aus. Damit verweigert Vaginov jegliche axiologische Setzung und er hintertreibt zugleich eine positive Sinnkonstitution.

Das bedeutet, daß das Thema von Bewahren und Vernichten sich in die Sinnstruktur des Romans einschreibt. Beinahe erschöpft sich *Kozlinaja pesn'* darin, theoretische Standpunkte, Ideen, Elemente der Geistesgeschichte anzuhäufen, jedoch oft mit einem nostalgischen Index versehen. So erscheint der Schluß zulässig, daß sich die Sinnmuster, die die Textoberfläche anbietet, aufgrund ihrer Widersprüchlichkeit und Polyvalenz sofort wieder auflösen und daß einzig die Meta-Ebene eine gewisse Sinn-Stabilität garantiert. Diese wiederum beharrt auf dem "Meta", auf der Potenz der Idee, des Geistes. Konkret bedeutet das einerseits eine Auseinandersetzung mit der eigenen Position als Lyriker (vgl. von Heyl 1993) sowie das Experimentieren mit Möglichkeiten, die die Prosa bietet. *Kozlinaja pesn'* kann so als Positionsbestimmung in verschiedenerlei Hinsicht gelesen werden, nämlich in bezug auf den Schreiber, auf die Literatur und auf die Kultur. Andererseits eröffnet die Prosa tatsächlich einen Raum für den Versuch der Kulturbewahrung und stellt sich damit dem spätavantgardistischen Drang nach dem Tod des Textes entgegen. *Kozlinaja pesn'* beschreibt also den Untergang der Kultur, doch ist diesem Prozeß zugleich ein nicht zu übergehender kulturbewahrender Impetus inne.

---

[89] Erwähnenswert ist hier nochmals Bachtins Theorie zur karnevalisierten Literatur, die, ebenso wie Theoreme der Formalisten, Eingang gefunden hat in Vaginovs Roman.

III. *TRUDY I DNI SVISTONOVA*: HYPERTROPHIE DER META-FIKTION

0. Einleitung

0.1. Charakteristika von *Trudy i dni Svistonova*

Für Vaginovs zweiten Roman möchte ich eine stärker metafiktional orientierte Lektüre vorschlagen, wobei zum einen Theorieangebote zu amerikanischen Texten der *metafiction*, zum andern solche zur russischen Avantgarde und Spätavantgarde aufgegriffen werden sollen. Die wesentlichen Merkmale von *Trudy i dni Svistonova*, auf die ich eingehen werde, sind - sehr verkürzt - folgende:

- unterschiedliche Realitätsebenen; Mischung von Phantastik (und insofern an der Linie des 'Petersburger Textes'[1] partizipierend) und *byt* der 20er/30er Jahre zum einen, zum andern Struktur des *tekst v tekste*[2] und Roman-über-den-Roman.
- Fortführen der Linie der romantischen Ironie (Schlegels Konzept der Theorie des Romans im Roman selbst), also das Thema der Autoreflexivität.
- Metafiktionales In-Frage-Stellen von Mimesis-Konzepten und Entwerfen einer Theorie zur Fiktion in der Fiktion. Neben die Bedeutung der narrativen Oberfläche tritt die Tiefenstruktur bzw. die Meta-Ebene, auf der eine theoretische und kritische Bedeutung entworfen wird.
- Grenzüberschreitungen: Alltag - Kunst, Leben - Theater und weitere.
- Schreib- und Schriftstellerthematik, die als Autothematisierungen häufig auch als Autokommentare funktionieren.
- *knižnost'*, einmal in dem Sinne, daß eine Buchkultur in den Texten entworfen wird (so sammeln die Schreiberfiguren seltene und alte Bücher), einmal verstanden als Intertextualität, als besondere Beachtung und Verarbeitung li-

---

[1] Zum Petersburger Text s. Toporov (1984).

[2] Eine theoretische Untersuchung und Begründung des Phänomens *tekst v tekste* nimmt Timenčik (1981) vor.

terarischer Traditionen.[3] Die Besonderheit der Vaginovschen Intertextualität beruht auf einer spezifischen, i.d.R. parodistisch und theoretisch ausgerichteten Zitierweise vorfindlicher literarischer Schulen, Schablonen und Konventionen.[4]

- Literarizität und Konstruiertheit aller Romane Vaginovs, *obnaženie priema.*
- *Sdvigi*, plötzliche und unmotivierte Unterbrechungen, elliptische Erzählmanier, Einschübe, Digressionen.
- Montage-Technik, synkretistisches Montieren von unterschiedlichsten Textsorten und Stilen (z.B. philosophische Betrachtungen neben Zeitungsausschnitten).
- Spiel: Namensspiele etwa, also groteske oder intertextuell verpflichtende Namensgebungen; allgemeiner gefaßt liegt ein Spiel vor im amimetischem Gestus der Texte Vaginovs (zur besonderen Funktion der 'realistischen' Darstellungsweise in *Trudy i dni Svistonova* s.u.). Durch Verfahren - etwa der *mise en abyme* - wird ein unendliches Textspiel[5] produziert, in dem Produktions-, Rezeptions- und Objektebenen komplex ineinander geschachtelt und verwirrt werden. Spielerischen Charakter besitzt auch das Aufrufen von literarischen Traditionen (etwa der des russischen realistischen Romans des 19. Jahrhunderts, also des sozialkritischen bzw. psychologischen Romans), die nachfolgende Kritik und das Demontieren dieser Traditionen.

Diese Aufzählung soll als knapper Aufriß zunächst einmal genügen, um spezielle Aspekte der Vaginovschen Texte, denen auf dem Hintergrund einer metafiktionalen Textanalyse besondere Bedeutung zukommt, hervorzuheben. Unter 1. gehe ich - ohne *Trudy i dni Svistonova* weiter zu berücksichtigen -

---

[3] Den Aspekt der "knižnost'" hat Erika Greber in diesem Sinne bestimmt in bezug auf V. Kaverins frühe Texte. Vgl. Greber (1992b).

[4] Bemerkbar macht sich bei der Intertextualität der Prosa Vaginovs dessen aktive Teilnahme an den literarischen Gruppierungen der 20er Jahre. So werden in der Sekundärliteratur immer wieder erwähnt die Nähe zum Symbolismus (Kuzmin, aber über den Petersburger Text natürlich auch zu Belyj, außerdem zu Vjač. Ivanov und zum frühen Bal'mont), zum Akmeismus (Gumilev, Mandel'štam), zum Fofanov-Kreis, zu den *Obėriuty* (in *Trudy i dni Svistonova* wird eine Abendveranstaltung der *Obėriuty* geschildert, an der auch Vaginov teilnahm: "Tri levych časa", 24.1.1928 im Dom pečati). Auf die besondere Stellung, die die Rezeption der Antike in der Intertextualität Vaginovs einnimmt, bin ich bereits im ersten Kapitel eingegangen.Für *Trudy i dni* Svistonova ist die spezifische Legierung von antiken und zeitgenössischen Themen, von mythischen bzw. mythologischen Figuren und dem *byt* der nachrevolutionären Zeit von Interesse.

[5] Das Spiel wird zentrales Paradigma im nächsten Roman Vaginovs, *Bambočada*, weshalb die theoretische Unterfütterung hierzu erst im nächsten Kapitel erfolgt.

auf einige theoretische Zugänge und Aspekte der *metafiction* ein. Erst 2. beschäftigt sich dann mit dem konkreten Text.

1. Meta-Fiktion, Spiegel, *tekst v tekste.*

Der Begriff *metafiction* wurde geprägt von dem Schriftsteller und Literaturtheoretiker William H. Gass im Jahre 1970[6]. Mit ihm wurde die in Amerika in den 60er Jahren aufkommende neue Prosa[7] gekennzeichnet. Inzwischen hat sich eine Vielzahl von Termini, die meist mehr oder weniger synonym zum Begriff der *metafiction* benutzt werden - wenngleich mit unterschiedlichen Betonungen -, etabliert: etwa *surfiction* (vgl. Federman 1975) , *anti-*, *neo-*, *para-*, *superfiction* (vgl. Lauzen 1986:94), *paracriticism*, *discontinous fiction*, *deconstruction* (vgl. zu diesen Begriffen Bradbury 1987:xvi), *introverted novel*, *anti-novel*, *irrealism*, *self-begetting novel*, *fabulation* (vgl. Waugh 1984:14). Trotz unterschiedlicher Fragestellungen, die mit diesen Begriffen verbunden sind, gibt es dennoch einen gemeinsamen Nenner, den Waugh folgendermaßen zusammenfaßt:

> (...) the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between 'creation' and 'criticism' and merges them into the concepts of 'interpretation' and 'deconstruction'. (Waugh 1984:6)

Das Phänomen der *self-conscious narration*, der Fiktion, die über sich selbst, ihren eigenen Status reflektiert, ist nicht neu, jedoch hat sich eine konsistente Theorie hierzu erst in bezug auf die Moderne und Postmoderne[8] herausgebildet, wo die *metafiction* einen vorläufigen Höhepunkt findet. So bezeichnet etwa M. Rose *Don Quichote* als ersten großen metafiktionalen Roman und spricht von einer Tradition metafiktionaler Texte im Anschluß an Cervantes[9].

---

6 W.H. Gass, *Fiction and Figures of Life*, New York 1970.

7 Folgende Schriftsteller werden immer wieder mit der modernen/postmodernen *metafiction* verbunden: D. Barthelme, R. Coover, W.H. Gass, Brautigan, Kosinski, Barth.

8 Moderne und postmoderne Texte zeichnen sich u.a. häufig durch eine starke theoretische Orientierung aus. Ohne einen metafiktionalen Ansatz wäre so mancher Text nicht mehr interpretierbar. Zur Metafiktionstheorie in bezug auf Moderne/Postmoderne vgl. etwa Waugh (1984), Lauzen (1986), Reckwitz (1986), McHale (1987, 1992), Faris (1988), Hutcheon (1980, 1988), Kryšinski (1988), Connor (1989), Fokkema (1991), Mepham (1991), Schäbler (1983), Smyth (1991).

9 M. Rose: "Cervantic tradition" (1979:67). Diese Tradition wird charakterisiert mit dem Einsatz von metafiktionalen Verfahren, um zum einen nichtreflexive literarische Tra-

In dieser Traditionslinie ist die Literatur der Romantik ebenso zu verorten wie die der historischen Avantgarde, der Moderne und der Postmoderne. Da die *metafiction* immer eine Kritik an herkömmlichen Fiktionsmodellen beinhaltet,[10] wird sie v.a. in kulturellen Grenzsituationen zu einer virulenten Schreib- und Erzählhaltung, d.h. in Umbruchssituationen, wo Konventionen in Frage gestellt und neue Konzepte entwickelt werden.

Die historische Avantgarde in Rußland ist - da es sich um eine kulturelle Umbruchssituation und somit um den Endpunkt veralteter oder obsolet gewordener künstlerischer Konventionen handelt - sicher ein potentieller Ort für metafiktionales Schreiben, für metafiktionale Verfahren.[11] So hat die nachrevolutionäre Zeit, in die das Schaffen Vaginovs fällt - er war natürlich ein Vertreter der späten Leningrader Avantgarde - nicht nur eine neue Poetik hervorgebracht, sondern es wurde auch die Rolle des Schriftstellers und dessen Status in der Gesellschaft zum Problem und mußte völlig neu bestimmt werden.[12] Zunächst betrachtete man die künstlerische Tätigkeit als wichtige

---

ditionen zu kritisieren und um zum anderen die Wechselwirkungen zwischen Fiktion und Realität im Text zu problematisieren. Hutcheon setzt die "self-conscious metafiction" bereits bei Homer an (1988:41). Auch sie beschäftigt sich - wie Rose - ausführlich mit dem Aspekt der Parodie in metafiktionalen Texten.

[10] Rose konstatiert eine Revolte gegen die Vergangenheit, das Ersetzen einer überkommenen Prosa-Tradition durch eine andere, neue (vgl. 1979:65).

[11] So weist Greber (1992b) Metafiktionalität nach bei Texten des frühen Kaverin. (Ein Roman Kaverins, *Skandalist, ili Večera na Vasil'evskom ostrove*, gilt als Prätext für Vaginovs *Kozlinaja pesn'* ; vgl. Nikol'skaja 1988:81.) Mejlach (1990) stellt als Besonderheiten der obėriutischen Poetik - v.a. im Hinblick auf Vvedenskijs Texte - heraus: auffällige und unterschiedlichste Verfremdungsverfahren, Fragmente mit metasprachlichen Komponenten (182, 185), *metaopisanie* (183), Folklore- und Karnevals-Elemente (S. 192), eine der Avantgarde allgemein inhärente Tendenz zur Antiästhetik (190). Eine Untersuchung der Beziehungen zwischen Vaginovs Poetik und der der *Obėriuty* steht noch aus. Angeführt werden soll vorerst nur Gerasimova, die einen Zusammenhang herstellt in bezug auf Verfahren der Ironie zwischen den Texten der *Obėriuty* und denen Vaginovs (1989:144). Sie sieht weiterhin den Grund für die Annäherung Vaginovs an die *Obėriuty* in dessen forschender und fragender Einstellung zum Wort; die *Obėriuty* nahmen in ihr Programm, in dem auch Vaginov erwähnt wird, den Grundsatz des "stolknovenie slovesnych smyslov" auf. Vgl. Gerasimova (1989:147); außerdem die Veröffentlichung des Obėriu-Programms bei Milner-Gulland (1970). Direkt zu Vaginovs Roman *Trudy i dni Svistonova* existiert eine ausgezeichnete Arbeit Segals (1981), in der Meta-Aspekte bei der Interpretation berücksichtigt werden. Auf diesen Aufsatz gehe ich weiter unten noch ausführlicher ein. Über Metafiktion im russischen Kontext haben einige wenige Literaturwissenschaftler gearbeitet; vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

[12] Hier kann eine Parallele gezogen werden zur Romantik, in der der Künstler zu einem ganz neuen Selbstverständnis finden mußte und in der die Meta-Poesie ihren Ursprung

revolutionäre Tätigkeit,[13] Kunst und Revolution erfuhren eine Gleichsetzung. Die Revolution und die ersten Jahre danach bilden einen Höhepunkt der avantgardistischen, amimetisch ausgerichteten Ästhetik. Auch nachdem sich in den 20er Jahren allmählich wieder ein geregeltes gesellschaftliches Leben organisiert hatte, schien eine Rückkehr zur 'realistischen Manier' laut Segal unmöglich. Vorstellungen von der Ganzheit und Autonomie eines Werkes wurden abgelöst durch Fragmentarisches, durch den Rückzug des Autors/Erzählers aus seinem Text - was sich etwa in der Verwendung des *skaz'*[14] oder in widersprüchlichen Perspektivierungen in bezug auf das in der Prosa Dargestellte zeigt.

In Vaginovs *Trudy i dni Svistonova* nimmt die Schriftstellerpersönlichkeit - Svistonov, die Hauptfigur im Roman, schreibt einen Roman - einen dominanten Platz ein. Es wird das literarische und kulturelle Leben in Leningrad, an dem Svistonov maßgeblich Anteil nimmt, beschrieben, allerdings von unterschiedlichen und sich widersprechenden Perspektiven aus. Hierbei gilt das von Segal konstatierte Verschwinden der russischen realistischen Tradition (vgl. 1981:161) nur bedingt, denn als eine wichtige Folie wird gerade diese Tradition beachtet; es wird mit ihr gespielt, sie wird unterminiert, kritisiert, demontiert, aber gleichzeitig wird auf ein Arsenal ihrer Verfahren im Roman selbst zurückgegriffen.[15]

Zur Verortung der metafiktionalen Schreibweise in der historischen, russischen Avantgarde[16] können - beispielhaft für die Avantgarde-Forschung - die Arbeiten A. Flakers[17] herangezogen werden. So bezeichnet Flaker mit dem Begriff des "konstruktiven Romans"[18] russische Texte der 20er Jahre, die ihren Aufbau, ihre Konstruktion entblößen und sich somit in Opposition

---

und ihre Blüte hatte. Der Künstler konnte sich nicht mehr auf die für die Vorromantik vorherrschende pragmatische Orientierung der Kunst stützen.

[13] Vgl. zum gesamten Komplex des Künstlers in der Gesellschaft nach der russischen Oktoberrevolution Segal (1981:157ff.). Eine wichtige Rolle nahmen in der nachrevolutionären Zeit bestimmte Institutionen ein, z.B. das Petrograder "Dom iskusstv", wo auch Vaginov nach seiner Rückkehr aus dem Bürgerkrieg 1921 einen ersten Unterschlupf fand. S. hierzu Nikol'skaja (1988:70).

[14] Etwa in der ornamentalen Prosa der Serapionsbrüder; vgl. Segal (1981:160).

[15] Zur damit implizierten Autoreflexivität und -parodie - im Sinne von Rose (1979) - s.u.

[16] Einschlägig hierzu ist die klassische Untersuchung von Igor' Smirnov und Renate Döring-Smirnov (1982).

[17] Vgl. Flaker (1979, 1989a und 1989b).

[18] Vgl. Flaker (1989b). Flaker zieht die Parallele zum Konstruktivismus in der bildenden Kunst nur am Rande.

lesen lassen zum russischen realistischen Roman.[19] Hierunter faßt er die allgemeine Tendenz zum Amimetischen, die sich ausdrücken kann in der Verwendung von Fragmenten, in der Montage-/Collage-Technik, in der Aufhebung von Gattungsgrenzen, in der Trivialisierung der Prosa, im "Reduktionismus" (ebd. 315) etwa bei der Figurenzeichnung und auf der Fabelebene, in der Vermischung von Realitätsebenen.[20] Der konstruktive Roman ist, so gesehen, autoreflexiv und *self-conscious* und läßt sich mit dem Konzept der *metafiction* zusammenbringen bzw. überschneidet sich mit diesem.[21]

Mit einem anderen Begriff als Flaker operiert Hansen-Löve (s. 1989), der den aus der kubofuturistischen bildenden Kunst stammenden Begriff der "faktura" aufgreift und mit dem Verfahren der "Entblößung" oder "Bloßlegung" (*obnaženie*) belegt, "die die gesamte Struktur des Kunstwerks zum Gegenstand der Reflexion macht" (ebd., 213). Beim literarischen Text ist damit - analog zu Flaker - ebenfalls die Dominanz der Konstruktion gemeint, allerdings macht Hansen-Löve seine Wahl der Begrifflichkeit insofern stark, als bereits V. Šklovskij ein Konzept der *faktura* vorlegte und dies mit der forma-

---

[19] S. ebd. 308. Der Versuch der Avantgarde der 20er Jahre, sich einen neuen Ausdruck, eine neue Poetik zu schaffen, äußert sich nicht nur in der Negierung des russischen Realismus, sondern auch im bewußten Rückgriff auf alte, vorrealistische Modelle, wie etwa auf den Schelmenroman oder auf romantische Verfahren.

[20] Als Beispiel führt Flaker Leonovs Roman *Vor* an, wo die Figur des Autors in die erzählte Welt eingeführt wird (vgl. ebd. 316).

[21] Zur Differenzqualität der beiden Begriffe bzw. zu meiner Präferierung der Theorie der Meta-Fiktion s.u. In einer anderen, eher typologisch orientierten Arbeit zur russischen Avantgarde (vgl. Flaker 1989a) werden von Flaker folgende Beschreibungskategorien gefunden: Poetik der Infragestellung (v.a. eine destruktive Einstellung gegenüber dem russischen Realismus und auch gegenüber den Symbolisten; 13); lexikalische Neuerungen; semantische Poetik (hier führt Flaker als Stichwort das *smeščenie* an; 18); realisierte Metapher und Metonymie; graphische Gestaltung; Dissonanz (statt Klangharmonie); Konfusion der Gattungen; Konstruktion (hier wäre das Konzept des "konstruktiven Romans" anzusiedeln; 31); Montage; Depersonalisierung; Subjekt des Textes (das Zurücknehmen der Charaktere - De-Personalisierung - führt zur gleichzeitigen Betonung des Subjekts des Textes; 39); Struktur und Funktion (die Umwertung aller herkömmlichen Vorstellungen bedeutet, daß die avantgardistischen Texte keine einheitliche, dominierende Funktion kennen; 41). Diese Typologie, so umfassend und zutreffend sie sein mag, erscheint insofern problematisch, als die Begriffe auf unterschiedliche Ebenen verweisen und es so zu Überlagerungen kommen kann. Das Prinzip der Montage könnte etwa auch innerhalb des Konzepts des konstruktiven Romans diskutiert werden (so wie Hansen-Löve die Montage als wesentlichen Bestandteil der *faktura* sieht, vgl. 1989:213). Mir scheint es sinnvoller, einen umfassenderen Begriff zu finden - etwa die Meta-Fiktion -, und innerhalb einer Meta-Fiktionstheorie die einzelnen Erscheinungen und Kategorien zu behandeln.

listischen Theorie der "Erschwerung der Wahrnehmung" (ebd., 214) verband. Schon die Formalisten setzten schließlich im weitesten Sinne *faktura* und *konstrukcija* gleich, was nach Hansen-Löve einer Vermittlung der kubofuturistisch ausgerichteten 10er Jahre (*faktura*) und der dem Konstruktivismus verpflichteten 20er Jahre (*konstrukcija*) gleichkommt (vgl. ebd., 215). Sein Fazit:

> In der vom Formalismus methodisch und terminologisch beeinflußten Prosa (-Theorie) der 20er Jahre wurde der Begriff *faktura* ganz allgemein als "Materialorientiertheit" aufgefaßt (...).(ebd., 216)

Katachrese - Igor' Smirnovs Wahl eines Begriffs, der nicht als Selbstbeschreibungsbegriff der Avantgarde diente, hat sicherlich den Vorteil, der historischen Vorbelastetheit zu entgehen. Das Konzept der Katachrese, so wie sie von Smirnov (vgl. 1989:299) begriffen wird, ist allerdings von der *faktura* und dem konstruktivem Roman insofern zu unterscheiden, als hiermit allgemeinere Aussagen zur Avantgarde verbunden werden und somit der Begriff letztlich auch auf einer anderen Ebene angesiedelt ist. Unter Katachrese wird ein spezifisch "avantgardistisches Verfahren der Textgenerierung" (ebd.) verstanden, für das das Prinzip der Kontradiktion bestimmend ist. Damit lassen sich zwar Verfahren wie etwa das der sich einmischenden Autorfigur erklären, und auch die Verbindung zum *obnaženie priema* der Formalisten wird gezogen (s. ebd., 306f.), aber letztendlich meint Smirnov mit Katachrese ein spezifisches Denkvermögen einer Epoche, eine "Metadenkweise der Epoche" (ebd., 307).

> In all diesen Fällen wird der Text intern widersprüchlich, autoreflexiv, sich selbst entfremdet, beschreibt gleichzeitig die textexterne Realität und die textinterne Zeichenrealität. (ebd.)

Hier ergeben sich Anknüpfungspunkte zur Theorie der *metafiction* bzw. Meta-Fiktion, wie sie in dieser Arbeit vorgeschlagen wird. Denn ebenso wie für die Meta-Fiktion ist für die Katachrese bestimmend, daß in der historischen Avantgarde das bis dahin geltende literarische System sich erschöpft hatte, daß also von einem Spätphänomen einer Epoche ausgegangen werden muß. Die neue, sich entwickelnde Poetik entsteht jedoch nicht in einem Vakuum, sondern verlangt eine Folie, von der sie sich abheben muß, gegen die der Künstler anschreibt.[22]

---

[22] Vgl. ebd., 299. Hieraus wird die Kontradiktion begründet, die das grundlegende Prinzip der Avantgarde darstellt.

Meta-Fiktion insgesamt kann vielschichtiger ausgelegt werden als die hier angeführten Begriffe und die damit verbundenen Theoreme des konstruktiven Romans und der *faktura*, gleicheitig läßt sich mit ihr aber auch konkreter argumentieren als mit der Katachrese. Denn der Grundgedanke von Meta-Fiktion - die Reflexion über Fiktion in der Fiktion selbst, das selbstbewußte Erzählen - kann je nach zu untersuchendem Werk und je nach Epoche mit unterschiedlichsten Strukturen und Inhalten belegt werden. D.h. es liegt ein offenes Konzept vor, das zunächst einmal nicht eingeengt ist durch Selbstbeschreibungsbegriffe einer spezifischen Zeit; mit diesen kann es aber natürlich 'gefüttert' werden.

Die Ergiebigkeit der Metafiktionstheorie für eine konkrete Textanalyse ist nun u.a. darin zu sehen, daß - analog zur Intertextualitätstheorie[23] - Meta-Fiktion auf unterschiedlichen Ebenen eines Textes eine Rolle spielt.

a) Als texttheoretische Größe ist Meta-Fikiton einerseits ein Charakteristikum aller Texte, die dem engeren Kreis der "Cervantic tradition" angehören.[24] Andererseits könnte man behaupten, daß Meta-Fiktion, da Fiktion immer ein gewisses Quantum an Negation in bezug auf den etablierten Kanon enthält, dem Genre des Romans grundsätzlich inhärent sei.[25] Intertextuell gelesen werden muß natürlich der Kampf mit dem Vorgängertext, der sich hier als die gesamte Tradition entpuppen kann.[26]

---

[23] Vgl. hierzu den Vorschlag von Lachmann, "Ebenen des Intertextualitätsbegriffes" (1984:133).

[24] Es läßt sich argumentieren, daß diese Tradition ähnlich funktioniert wie die Menippeische Satire, die Bachtin als eine Romantradition beschreibt, welche sich von der Antike an fortschreibt - über Rabelais und Dostoevskij z.B. - und in der sich die Karnevalstradition in einer karnevalisierten Schreibweise institutionalisiert (vgl. Bachtin 1971).

[25] Auch Waugh geht davon aus, daß die *metafiction* als Tendenz oder Funktion in allen Romanen vorzufindlich ist (1984:5).

[26] Da es sich immer um einen Kampf mit der Vergangenheit handelt, gegen die der metafiktionale Text aufbegehrt (um die alte Prosa-Tradition zumindest tw. zu ersetzen), kann Intertextualität hier nicht versöhnlich oder harmonisch ausgerichtet sein. Rose stellt heraus, daß es sich größtenteils um ein parodistisches Zitieren handelt, mit dem Ziel, Kritik an Fiktion und an etablierten Mimesis-Konzepten zu üben (vgl. Rose 1979). Parodie wird hierbei als eine reflexive Form der *metafiction* - die fiktionale Verfahren bloßlegt und umfunktioniert - unterstellt. (1979:14) Die Möglichkeit einer versöhnliche Geste wird der *metafiction* dagegen von Wolf (1993a) bescheinigt. Rose argumentiert zwar, daß nicht jeder metafiktionale Text parodistisch sein muß (aber meist ist; vgl. 1979:65), hier wäre jedoch m.E. folgende Konkretisierung zu treffen: selbstverständlich ist nicht jedes metafiktionale Verfahren als Parodie gemeint. Auf der texttheoretischen Ebene jedoch muß davon ausgegangen werden, daß jeder Text eine intertextuelle Implikation aufweist - es kann kein originäres, ursprüngliches Wort und keinen ersten Text geben, jeder Text findet sich

b) Auf einer anderen Ebene liegt die textdeskriptive Komponente. Metafiktionale Elemente strukturieren den Text - angeführt sei hier z.B. das für Vaginov zentrale Verfahren der *mise en abyme*. Ob diese meist mit Doppelungen oder Spaltungen auf unterschiedlichen Textebenen verbundenen Verfahren immer mit einer Ästhetik des Sichtbarmachens (*obnaženie priema*) einhergehen, muß sich in der Textanalyse erweisen. Doch gilt, daß zusätzlicher Sinn auf der Meta-Ebene des Textes generiert werden muß und daß sich dieser entweder gleichgerichtet oder gegenläufig zum 'Oberflächensinn' verhalten kann.

An dieser Stelle sollen einige zusätzliche Überlegungen angestellt werden über mögliche Überschneidungen oder Differenzen zwischen Intertextualität und Meta-Fiktion. Da für die Intertextualität gilt: "der Text im Text ist Text über den Text"[27], wird im Zitieren der fremden Texte ein Metatext[28] erzeugt. Dagegen findet sich in metafiktionalen Texten häufig das Phänomen des *tekst v tekste*, etwa wenn bei Vaginov Zeitungsausschnitte[29], Briefe und Tagebuchaufzeichnungen in die Romane montiert werden. Außerdem ist sie nur auf fremde Texte anzuwenden, nicht aber auf die Schachtelung eines Textes im Text wie etwa in *Trudy i dni Svistonova*, wo innerhalb des Romans das Entstehen eines Romans erörtert, vollführt und zitiert wird. Daraus folgt, daß bei einer metafiktional orientierten Textanalyse die Grenzen - also die Rahmen und deren Transgressionen - im Text aufgespürt werden müssen, wohingegen man bei der Intertextualität nicht mehr von Grenzziehungen sprechen kann, weil diese auf der Idee von autonomen Einzeltexten basieren würden. Es existiert hier eigentlich nur noch der unendliche intertextuelle Raum. Mit einem intertextuellen Zugang kann also, wenn man die Grenzen außer acht läßt, die problematische Text-Text-Relation erfaßt werden, jedoch

---

vielmehr in einem Textkontinuum vor, das aus Prä- und Posttexten besteht - und daß somit mit jeder Kritik an Fiktion gleichzeitig auch eine intertextuelle Aussage getroffen wird.

[27] Lachmann (1984:137). Es handelt sich um ein Zitat Vološinovs, eine 'Übersetzung' von "reč' v reči" in "ėto reč' o reči".

[28] Vgl. hierzu auch Pfister (1985:26f.) Der Folgetext gibt, indem er den Prätext zitiert, einen Kommentar über ihn ab, wird also zum Metatext. Außerdem kann im manifesten Text Intertextualität explizit thematisiert werden. Dieses Phänomen der Autoreflexivität findet sich v.a. in modernen und postmodernen Texten (vgl. Pfister 1985:27), wodurch eine Unterscheidung zur Meta-Fiktion erschwert wird.

[29] Über den Textbegriff wird unter Intertextualitätstheoretikern kontrovers diskutiert: dem extrem weiten Textbegriff von Kristeva, der jede kulturelle Äußerung umfaßt, stellen viele Theoretiker entgegen, daß nur literarische Texte zu betrachten seien. (Vgl. Pfister 1985:7)

nicht die in metafiktionaler Literatur ebenfalls komplexe Relation zwischen Text und 'Realität'[30].

In metafiktional strukturierten Texten spielt Intertextualität zwar, wie ausgeführt, eine wesentliche Rolle, aber der eigentliche Schwerpunkt für den Roman *Trudy i dni Svistonoa* liegt in der Ästhetik des Entblößens (*obnaženie priema*), die mit einer erschwerten Wahrnehmung beim Rezipienten (*priem zatrudnennogo vosprijatija*) und schließlich mit einem neuen Sehen (*novoe videnie*)[31] bzw. mit einem neuen Lesen einhergeht. Damit liegt die Betonung auf der Künstlichkeit und Gemachtheit des Textes, also letztendlich auf der Autonomie der Kunst. Man könnte von einer zentripetalen Gerichtetheit sprechen, von einer Lenkung der Aufmerksamkeit auf den Text bzw. sogar in den Text hinein[32]. Dagegen wäre bei stark intertextuell organisierten Texten eher von einer zentrifugalen Bewegung auszugehen, wobei die Vorstellung eines autonomen, originären Textes hier ganz aufgegeben werden muß. Die Schwierigkeiten bei der Bestimmung, ob ein Text eher metafiktional oder eher intertextuell organisiert ist, sind bedingt durch die meist vorhandene Mehrschichtigkeit, d.h. ein Text kann gleichzeitig metafiktionalen, intertextuellen, karnevalesken und/oder phantastischen (etc.) Diskursen angehören. Sicherlich jedoch sind metafiktionale Texte literaturkritisch in dem Sinne, daß sie eine Kritik an Fiktion und an Mimesiskonzepten aussprechen.

Und diese Kritik ist in besonderem Maße an die Zeit der Entstehung eines Textes gebunden. Denn metafiktionales Schreiben hat seinen Höhepunkt nur

---

[30] "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality." (Waugh 1984:2)

[31] Inwieweit das neue Sehen auf die konkrete Realität des Rezipienten verweist, wie es Šklovskij in seinem Aufsatz "Iskusstvo kak priem" (1916; zit. nach Striedter 1969) vorschwebt, ist fraglich. Um nur einen Satz zu zitieren: "I vot dlja togo, čtoby vernut' ošču ščenie žizni, počuvstvovat' vešči, dlja togo, čtoby delat' kamen' kamennym, suščestvuet to, čto nazyvaetsja iskusstvom." (Striedter 1969:14) Deshalb tausche ich im folgenden das Konzept des neuen Sehens durch eines des neuen Lesens aus, welches bei metafiktionalen Texten den Leser seine konventionellen Einstellungen (etwa daß Prosa die 'Realität' widerspiegeln muß) hinterfragen läßt und ihn zu einer Umorientierung veranlassen kann. Ziel des metafiktionalen Denkprozesses ist es, den Leser davon zu überzeugen, daß ein Roman nicht eine 'reale' Welt mittels Worten entwirft, sondern daß es sich vielmehr 'nur' um eine Welt aus Worten, noch dazu aus Worten über Worte handelt.

[32] Man denke dabei nur an die typische und häufig zu beobachtende Schachtelungstechnik in metafiktionalen Texten, vergleichbar mit *matreška*-Puppen, da jede *matreška* eine weitere in sich bergen kann. Zum *matreška*-Prinzip der Prosa Nabokovs hat Davydov (1982) gearbeitet.

dann, wenn es darum geht, alte literarische Systeme, denen keine Transformationskapazitäten in einer bestimmten Umbruchssituation mehr eigen sind, durch neue Poetiken abzulösen.[33]

Eine Epoche, in der das Konzept der autoreflexiven und kritischen Fiktion, die ihre eigene Theorie entwirft, einen Höhepunkt hatte, ist die Romantik.[34] Als besonders prägnantes Beispiel für *metafiction* wird häufig der Künstlerroman *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis herangezogen. In diesem fragmentarischen Text finden sich neben dem Reflektieren über Poesie und Kunst, also einer expliziten Meta-Ebene, viele Verfahren der romantischen Ironie, wie z.B. *tekst v tekste*, *mise en abyme* (Heinrich betrachtet ein Buch, in dem er sich selbst und Personen seiner Umgebung dargestellt findet), Konfusionen, Transgression von Gattungsgrenzen (Lyrik, Märchen, Träume etc.), Metamorphosen, groteske Namensgebung, spezifisch romantische Perzeption, Doppelgängereien (hierzu vgl. Greber 1992a). Zur Metapher für das Mimesisproblem wird der Spiegel[35], mit dem Zusammenhänge unterschiedlicher Art gemeint sein können: a) das Spiegeln der 'Realität' im Text, oder b) das Spiel mit Spiegelungen im autoreflexiven Text (also Reflexion als Spiegelung[36]) oder c) das Spiegeln des jeweiligen Doppelgängers im anderen, wobei nicht nur Figuren einander zu Doppelgängern werden können, sondern auch Autor und impliziter Autor, Autor und Leser, Figur und Leser, Figur

---

[33] Der Vorteil der Metafiktionstheorie gegenüber einer Theorie von Schreibweisen der russischen Avantgarde liegt eben auch darin, daß erstere epochenübergreifend ausgearbeitet werden kann. Einerseits findet hierdurch die spezifische Art der Romane Vaginovs Berücksichtigung, sich in die literarische Tradition in Rußland einzuschreiben, andererseits aber kann Vaginov in einen umfassenderen Rahmen gestellt werden, nämlich in den der europäischen "Cervantic tradition".

[34] Bei der Textanalyse von Vaginovs *Trudy i dni Svistonova* wird zu zeigen sein, daß neben den naheliegenden Folien des russischen Realismus bzw. Symbolismus eine weitere intertextuelle Ausrichtung in der Romantik zu sehen ist.

[35] Zum Thema des Spiegels in der Literatur bzw. Kultur vgl. Eco (1991) und v.a. den Sonderband der Tartu-Schule: "Zerkalo kak potencial'nyj semiotičeskij ob''ekt" (1988). Während Eco den Spiegel als optisches Gerät betrachtet und die Frage erörtert, ob der Spiegel ein semiosisches System sei, wird im Tartu-Band der Spiegel verstanden als Phänomen der Semiotik der Kultur. So ist der Spiegel etwa an der Grenze zwischen der eigenen und der fremden Kultur anzusiedeln bzw. dient dazu, fremde Strukturen zu beschreiben. Im Gegensatz zu Eco spielt dann auch die Seitenverkehrung des Spiegels eine Rolle. Vgl. Lotman u.a. (1988:3ff.)

[36] S. hierzu Menninghaus (1987:25f.), der die Reflexionstheorie Schlegels und Novalis' zusammenliest mit der *différance* Derridas.

und Autor usw., und schließlich kann der Autor sich als Doppelgänger eines vorangegangenen, fremden Autors (Intertextualität) entpuppen[37].

2. *Trudy i dni Svistonova*

2.1. Romantisches Spiel mit Spiegeln und Doppelgängereien

Der Roman *Trudy i dni Svistonova* partizipiert an der Romantik insofern, als er einer metafiktionalen Gattung angehört, in der Bildungs- und Künstlerroman miteinander verschmelzen. Bisher habe ich sehr allgemein von einer *Cervantic tradition* gesprochen. Eine spezifischere Sichtweise findet sich bei Kellman (1976a/b), der den metafiktionalen "selbstgenerativen" Roman in Fortsetzung der romantischen Ironie unter dem Aspekt des *self-begetting hero* untersucht (dementsprechend benennt er die gesamte Textklasse als *self-begetting novel*). Es geht hierbei um eine namenlose (Erzähler-) Figur im Roman, die auf der Suche nach Selbst-Identität einen Text-im-Text generiert, an dessen Ende der im Prozeß des Schreibens gefundene Name des Protagonisten und des Romans steht. Auf *Trudy i dni Svistonova* kann man dieses spezifische Konzept Kellmans nur bedingt anwenden, denn nicht Svistonov, der Schreiber, ist ein Suchender, sondern die Figuren, die in seinen Roman hineingelangen, die verschriftlicht werden wollen. Und im Verlauf dieses Prozesses verlieren eben diese Figuren den letzten Rest von (Schein-)Identität, über den sie zu Anfang des Prozesses noch verfügten. Die Besonderheiten der *self-begetting novel* finden sich zudem in dem umfassenderen Rahmen der *metafiction* wieder: *self-conscious narrative*; zirkuläre Form, die zu mehrmaligem Lesen auffordert; Bloßlegen der Verfahren und der Form; Zitieren anderer literarischer Texte; Status als Prozeß und Produkt (nach Greber 1992b:23; vgl. auch Kellman 1976a:1246ff.).

In Künstlerroman-Manier steht in *Trudy i dni Svistonova* der Künstler Svistonov im Vordergrund, der nach 'wahrer' und kreativer Identität strebt. Gegenstand des Textes ist das Schreiben eines Romans durch den Schriftsteller Svistonov, dessen Roman im Roman Vaginovs entsteht und der während des Schreibprozesses explizite Reflexionen über das Wesen von Literatur und Kunst anstellt. Auch einige der weiteren Protagonisten fühlen

[37] Doppelgänger und Spiegel sind auch im Symbolismus ein virulentes Phänomen. Zur Intertextualitätspoetik des Symbolisten Aleksandr Blok hat Schamma Schahadat eine einschlägige Arbeit verfaßt, wo auch auf textuelle Doppelgängereien ausführlichst eingegangen wird (s. 1995:182ff.)

sich als (verkannte) Künstler. Kuku etwa, der Gogol' und/oder Puškin[38] nacheifert und sich als Genie stilisiert, es aber nur auf eine gewisse äußerliche Ähnlichkeit mit den großen Vorbildern bringt. Gleichzeitig kann *Trudy i dni Svistonova* als ein Bildungsroman klassifiziert werden, denn alle Charaktere - mit Ausnahme von Svistonov, bei dem hierzu eine genauere Aussage getroffen werden müßte - suchen nach Identität, nach Identifizierungsmustern, wobei sie nicht 'in die Welt hinausgehen' auf der Suche nach sich selbst[39], sondern als Anhänger Svistonovs zwischen Leningrad und einer Datschensiedlung außerhalb der Stadt pendeln. Dabei machen sie eine Entwicklung durch als potientielle Protagonisten des Romans Svistonovs, in den sie hineingeraten wollen, um verewigt zu werden, zu Denkmälern zu erstarren. Allerdings zerbricht die Hoffnung auf eine unverwechselbare und eindeutige Identität; allesamt scheitern sie kläglich und enden im Nichts, in einem todesähnlichen Zustand der Leere, dem sich auch Svistonov schließlich nicht mehr entziehen kann. Der tödliche Sog des Romans erfaßt nach Fertigstellung auch ihn, den Schöpfer. *Trudy i dni Svistonova* läßt sich jedoch nicht als Tragödie lesen[40], zu sehr ist der Text durchdrungen von einer alles umfassenden Ironie.

Den Prozeß der Verschriftlichung der Figuren durch Svistonov möchte ich etwas näher beleuchten, denn interessant sind hier die Spiegelungen - um wieder auf die so typisch romantische Metapher des Spiegels zurückzukommen - auf unterschiedlichen Ebenen und unterschiedlichster Art. Gleichzeitig wird damit der Hauptkonflikt des Textes berührt, nämlich der zwischen Kunst und Leben sowie zwischen Kunst und Künstler.

In der Romantik gilt der Dichter als Vermittler zwischen dem Diesseits und dem Jenseits, wobei diese Dichotomie mit unterschiedlichen Inhalten versehen wird: außen/innen (Seele des Menschen), Mannigfaltigkeit/Vielheit/Unendlichkeit, Einheit/Absolutes, Irdisches/Göttliches.[41] Vaginov nimmt Bezug auf diese Relation, indem er Svistonov als (kreativen) Spiegel einsetzt zwischen der ihn umgebenden Realität und der Welt der Kunst, also dem lite-

---

[38] Genannt werden auch Byron und Juvenal (233).

[39] Svistonov dagegen 'geht in die Welt', nicht um sich selbst zu entwickeln und reifer zu werden, sondern um die richtige Personnage für seinen Roman zu entdecken.

[40] Was beim ersten Roman Vaginovs, *Kozlinaja pesn'*, durchaus noch möglich war.

[41] Stellvertretend führe ich ein Zitat Friedrich Schlegels an: "Die Poesie, die das Unendliche nur andeutet, gibt nicht bestimmte Begriffe, sondern nur Anschauungen. Es ist eine unendliche Fülle, ein Chaos von Gedanken, die sie darzustellen und zu einem schönen Ganzen zu ordnen strebt." (zit. nach Polheim 1966:62).

rarischen Text, an dem Svistonov schreibt. Sein Konzept scheint dabei auf den ersten Blick darin zu bestehen, die Personen aus seiner Umgebung und die mit ihnen erlebten Situationen in dem Verhältnis 1:1 in seinen Roman zu "übertragen" ("perenesti").

> Ja potom perenesu ich v drugoj mir (...) Iskusstvo - ėto izvlečenie ljudej iz odnogo mira i vovlečenie ich v druguju sferu. (234f.)

Diese Aussage Svistonovs entlarvt deutlich das dichotomische Modell, das in *Trudy i dni Svistonova* in Anlehnung an romantische (und symbolistische) Vorstellungen herrscht: die eine Welt befindet sich in Opposition zur "anderen Sphäre".[42] Gleichzeitig stellt die Schreiberfigur in Vaginovs Roman eine Parodie auf die schöpferische Manier dar.[43] So wird betont, daß Svistonov im Schreibprozeß von sich aus keine Imagination, keine kreativen Vermögen investiert:

> Emu, otkrovenno govorja, ne o čem bylo pisat'. On prosto bral čeloveka i perevodil ego. (264)

Daß es sich dennoch um keine 1:1-Übertragung, sondern um eine Transformation handelt, die zudem mit recht komplexen Operationen verbunden ist, unterstreicht wiederum die Verwandtschaft mit dem Weltbild der Romantik. So fehlt der Realität etwa die Musik, die Harmonie, die in der Kunst ihren Ort hat.[44] Literatur wird als realer als das 'reale Leben' apostrophiert.[45] In der Kunst gewinnt alles Beschriebene, auch wenn es einfach nur aus dem Leben "übersetzt" wird, dank des Svistonovschen Talentes eine unbekannte und seltsame Note.[46] In all diesen Meta-Aussagen wird der Kunst ein positiver, der Realität hingegen ein negativer bzw. belangloser Gehalt zugesprochen.

---

[42] Übrigens wird im Roman explizit von der Romantik gesprochen (s. z.B. 259f.). Und nicht ohne Hintergrund wird Svistonov immer wieder als Genie bezeichnet.

[43] Dies streicht auch Nikol'skaja (1988:75) heraus.

[44] "Muzyka v iskusstve, vežlivost' v žizni - byli ščitami Svistonova." (264)

[45] "(...) bolee real'nyj i dolgovečnyj, čem ėta minutnaja žizn'." (234) D.h. der Spiegel bringt ein realeres Bild hervor, die Täuschung ist genauer und wahrhafter als das Original. In einem Punkt berührt sich diese Idee mit einer speziellen Art von Metapher, bei der Häßliches durch den Einsatz eines gekrümmten Spiegels schön und wahr wird. Vgl. dazu Levins Untersuchung zum Spiegelmotiv in Nabokovs Romanen (1988:23). Daß jedoch das Abbild, die Reproduktion auch wirklicher sein soll als das Original, läßt sich als Überhöhung dieses Prinzips lesen, denn am Ende von *Trudy i dni Svistonova* lebt nur noch der geschriebene Roman Svistonovs, die Welt um ihn herum ist öde und leer.

[46] "(...) to polučalos' vse v nevidannom i strannom osveščenii." (264)

Abgewandelt wird die Idee der puren Spiegelung des Lebens in der Kunst zudem durch die Betonung der subjektiven Perspektive Svistonovs. In *Trudy i dni Svistonova* werden die meisten Beschreibungen aus dessen kalter, leidenschaftsloser, ja sogar grausam wirkender Sicht wiedergegeben. Am Anfang des Textes herrscht zwar noch die Perspektive des allwissenden und autoritären Erzählers, doch wird diese nach und nach von der Svistonovs abgelöst. Man könnte sagen, je länger Svistonov an seinem eigenen Roman schreibt - in dem ausschließlich sein Blickwinkel zählt -, desto mehr erlangt er auch Macht über die Handlung und die Figuren in Vaginovs Roman. Jedoch nicht vollständig, denn der Erzähler läßt sich nicht gänzlich aus der Perspektivierung herausstreichen; er mischt jeglicher *descriptio* eine Portion Ironie[47] bei, die bis zum Sarkasmus (vgl. Nikol'skaja 1989:106) reichen kann. In dieser gedoppelten Erzählinstanz wird Svistonov zum Doppelgänger des Erzählers und usurpiert nach und nach dessen Platz im Text.[48] Die Wiedergabe aller Ereignisse in der gespiegelten, verkehrten Erfahrung Svistonovs fügt diesen den Anschein von 'Realität' hinzu, denn für den Rezipienten wird ununterscheidbar, welcher Standpunkt in diesem komplexen Spiegelspiel der richtige und unverfälschte ist und ob es einen solchen überhaupt gibt. Svistonovs Perspektive wird schließlich so dominant gesetzt - oft scheint sie mit der des Erzählsubjektes zu verschmelzen -, daß sich ihm schließlich auch der Leser unterwirft.

---

[47] Mit der Ironie hat auch zu tun, daß alle Charaktere als Karikaturen erzählt werden, daß sie gleichsam zu verzerrten Spiegelbildern 'normaler' literarischer Gestalten gerinnen. Insgesamt sind alle Romane Vaginovs ironisch gefärbt; nichts ist ernst bei ihm, vielmehr ist alles in einer seltsamen Ambivalenz befangen.

[48] Vgl. Gerasimova (1989:156), die das Phänomen des doppelten Blicks - sie unterscheidet die Perspektive Svistonovs und die des Autors Vaginov - leider in ihrem ansonsten sehr guten Aufsatz zu kurz abhandelt. Aber sie bemerkt richtig, daß in der Differenz dieser Doppelung die ungeheure Ironie verborgen ist, die ein so hervorstechendes Merkmal von *Trudy i dni Svistonova* ist. Nur ist zu fragen, ob die Axiologie, die sich in der Perspektive des Autors/Erzählers offenbart, tatsächlich, wie von ihr behauptet, einen christlichen, menschlichen Hintergrund hat. Ich würde - wie Nikol'skaja (1988:75) - eher davon ausgehen, daß auch auf dieser Ebene keine Sympathie für die Figuren des Textes vorzufinden ist bzw. daß hier eine Doppelung vorliegt. Segal kommt dem Problem am nächsten, wenn er das Spezifische der Erzählerposition als Ambivalenz bestimmt. Im Subjekt des Textes kommt eine äußere, satirische Erzählposition (Maske des leidenschaftslosen zeitgenössischen Beobachters) zusammen mit einer inneren, teilnehmenden Haltung, die Mitgefühl mit den Figuren hat (vgl. 1981:207f.). Mazur dagegen geht davon aus, daß es nur ein Wort über die Welt und nur einen Blick auf die Welt gibt. Im Gegensatz zu *Kozlinaja pesn'* fehle in *Trudy i dni Svistonova* jegliche Polyphonie (vgl. 1990:57).

Daß es sich demzufolge bei Svistonov nicht um einen 'normalen' Spiegel an der Grenze zwischen Realität und Kunst handeln kann, sondern um einen gekrümmten oder auch einen 'umgekehrten Zauberspiegel', zeigt sich auch daran, daß die Figuren, welche die "jenseitige Welt" bevölkern sollen, einer Metamorphose unterzogen werden. Sie werden unter dem leidenschaftslosen Blick Svistonovs jeglicher Selbststilisierung, jeglicher (Schein-)Originalität beraubt und so sich selbst entfremdet. Sogar die wenigen echten Züge, die beispielsweise Kuku auszeichnen, werden ihm durch den Transformationsprozeß genommen. Interessant ist, daß der geschriebene Roman diese Degradation vollends besiegelt: Kuku 'liest sich selbst' und verwandelt sich endgültig in ein Nichts[49]. Anhand der Figur Kukus soll der komplexe Spiegelungsprozeß zwischen Leben und Literatur nachgezeichnet werden:

Svistonov lernt Kuku auf dem bereits erwähnten *Obėriu*-Abend, der tatsächlich 1928 unter Mitwirkung Vaginovs stattgefunden hat, kennen. Obwohl Svistonov sich noch kein Bild von Kuku machen kann, weiß er bereits, daß er ihn als Vorlage für den Helden seines neuen Romans benötigt.[50] Zunächst wird Kuku aus der Erzählerperspektive charakterisiert: er schreibt leidenschaftlich Briefe[51], sein Äußeres ruft Achtung hervor, er fühlt, daß er einem großem Menschen ähnlich sein muß, aber alles ist nur Trug:

> U Ivana Ivanoviča ničego ne bylo svoego - ni uma, ni serdca, ni voobraženija. Vse v nem gostilo poperemenno. To, čto odobrjali vse, odobrjal i on. On čital tol'ko knigi, uvažaemye vsemi. (...) On chotel byt' svetlym umom i dostojnoj dušoj. (...) Edinstvennoj original'noj čertoj ego charaktera byla strast' k pis'mam. (229)

Interessant ist, daß das Motiv des Spiegels explizit Erwähnung findet:

> "Nesomnenno, ja pochož na velikogo čeloveka", - ostanavlivalsja on inogda na ulice pered zerkalom. (228)

---

[49] Zum komplexen Thema des Nichts in der Leningrader Spätavantgarde - v.a. bei Daniil Charms - s. Hansen-Löve 1994b.

[50] "- Poznakom'te menja s Kuku, - skazal on, - mne on nužen dlja moego novogo geroja. - " (228)

[51] Dieses Merkmal erinnert an Teptelkin, die Hauptfigur aus *Kozlinaja pesn'*, und, vermittelt über diese, an einen realen Zeitgenossen Vaginovs, an Pumpjanskij. Das Zitieren eines früheren eigenen Werkes ist bei Vaginov häufig anzutreffen, d.h. ein wichtiger Zug der Vaginovschen Prosa liegt in der ausgeprägten Autointertextualität. Der vierte Roman etwa (*Garpagoniana*) übernimmt fast ohne Bruch einige Figuren aus dem dritten (*Bambočada*).

Es läßt sich also folgern, daß Kuku selbst bereits auf der 'realen' Ebene des Textes (also ohne Zutun Svistonovs) gespalten ist, daß er einerseits ein Nichts darstellt, eine Nicht-Person, und andererseits durch Selbstinszenierung versucht, als Persönlichkeit zu gelten. Das interessante Äußere ist nur als Simulakrum aufzufassen und korreliert nicht mit einem entsprechenden Inneren, mit Originalität bzw. Genialität.[52] Außerdem ist er austauschbar; mal ist es Gogol', mal Puškin, mit denen Kuku identifiziert wird, was einen parodistischen Reflex auch auf die beiden 'Götter' der russischen Literatur wirft. Es ist, als würde Kuku sich je nach Bedarf und Umgebung unterschiedliche Masken aufsetzen, die jedoch den aufmerksamen Beobachter (den Erzähler und Svistonov) nicht zu täuschen vermögen. Svistonov durchschaut Kukus Spiel, er kann Original von Fälschung unterscheiden, so wie er grundsätzlich die leere Doppelwelt, in der es keine Originalität gibt, entlarvt.

Hier liegt eine Neubesetzung des Mimesis-Konzeptes vor: 'klassische Mimesis-Texte'[53] zeichnen sich normalerweise dadurch aus, daß Figuren in Integrationsprozessen reifen und schließlich Individualität in einer positiven Wirklichkeit erlangen (vgl. Lachmann 1990:446). Bei Vaginov nun hat Mimesis (thematisiert als mechanisches 'Übersetzen' der Personen der 'realen' Ebene in den Roman Svistonovs) ihren Ursprung in einer Anti-Realität. Die Entwicklung Kukus beginnt und endet im Nichts, denn Svistonov als Vermittler beider Sphären vereindeutigt Kuku, führt dessen Gespaltenheit zu einer Einheit und Eindeutigkeit, entkleidet ihn seiner falschen, inszenierten Hülle. Das "falsche double der Welt" (Lachmann 1990:482) wäre bei Vaginov eine positiv gezeichnete Wirklichkeit, wohingegen sich die negative Variante als wahr und echt herausstellt. Alle Figuren werden im übrigen nach dem gleichen Muster gezeichnet: sie versuchen, etwas darzustellen, was sie nicht sind. Als Vorlagen suchen sie sich bedeutende Größen der Literatur oder Kultur aus, aber sie sind lediglich Parodien darauf. Die Inszenierung mißlingt und hätte eigentlich einen tragischen Index, wenn die Figuren über das Stadium bloßer Karikaturen hinauswachsen würden.

Die solchermaßen als düster zu charakterisierende Sicht auf die Welt eignet jedoch v.a. Svistonov, denn das Erzählersubjekt läßt Kuku eine - wenn

---

[52] Dazu paßt auch, daß Kuku allgemein als verkanntes Genie gilt (vgl. 230). Die Aufspaltung in Körper und Geist Kukus erinnert eindeutig an die romantische Doppelgängerei.

[53] Wenn es solche denn gibt; als Folie kann hier der russische Realismus des 19. Jahrhunderts gelten, der jedoch auf keinen Fall ein homogenes Gebilde darstellt.

auch geringe - Chance auf eine Entwicklung. Ausgelöst wird der Reifungsprozeß Kukus von Svistonov, der mit allen Figuren, die er in seinen Roman übertragen möchte, Experimente anstellt. Kuku soll sich nach dem Plan Svistonovs in Naden'ka verlieben und sie schließlich heiraten. Dieser Plan realisiert sich tatsächlich - mit Ausnahme der Heirat -, und im Verlauf der Liebesgeschichte kommt es zu einer Metamorphose Kukus.

> (...) i pojavljalis' v nem sila voli i duchovnoe uporstvo i to mnogoobrazie sposobnostej, kotorye soputstvujut naroždajuščejsja ljubvi. Kazalos', on pomolodel. Ego glaza priobreli blesk molodosti, členy stali gibkimi. On čuvstvoval, kak v nem igraet žizn'. Ot nego načalo ischodit' nastojaščee očarovanie. (262f.)

Er verwandelt sich von einer leeren Maske in einen Menschen; das wäre also die dritte Lesart zu Kuku: ein Nichts oder ein Genie oder ein 'normaler Mensch' mit Gefühlen und Ansätzen einer Identität. Während dieses Reifungsprozesses gewinnt Kuku zudem eine schöpferische Qualität. Er imaginiert seinen eigenen Doppelgänger in einer traumartigen bzw. phantasmagorischen Umgebung: ein gotisches Schloß in ferner Vergangenheit, der Doppelgänger fordert Kuku zum Duell, wobei es um eine schöne Frau geht (vgl. 261). Außerdem versucht Kuku, das Schicksal bzw. die Persönlichkeit Naden'kas zu beeinflussen bzw. umzuformen:

> - Ach, Naden'ka (...) bud'te voskom v moich rukach. Kakogo ja iz vas sozdam čeloveka! (261)

So wird Kuku zum Doppelgänger des Magiers Svistonov, in dessen Händen Kuku ja bereits Wachs ist. (Zum magischen Wesen Svistonovs paßt übrigens, daß sein Schaffen meist nachts vonstatten geht, in geheimnisvollen und dunklen Stunden.)

Svistonov jedoch bemerkt diese Entwicklung hin zu einer authentischen Person (vgl. auch Segal 1981:235) nicht: Eingang in seinen Roman findet Kukureku als exakte Spiegelung des negativen Pols Kukus.[54]

> Na bumage pojavilsja Ivan Ivanovič [Kuku]. Samodovol'naja figura to zdes', to tam mel'kala na stranicach (...). (269)

Kuku reagiert wie folgt, als er erfährt, daß er tatsächlich von Svistonov verschriftlicht wurde:

---

[54] Schon in der Doppelung des Namens - aus Kuku im Roman Vaginovs wird der Kukureku des Svistonovschen Romans - wird sowohl die Spiegelbildlichkeit eingespielt, die Doppelgängerei, als auch die Differenz. Doch zu den Namen und Wortspielen s.u.

> Naš drug Svistonov menja obessmertil! On napisal obo mne roman. Po slucham - zamečatel'nyj. Govorjat, so vremeni simvolistov ne pojavljalos' podobnogo romana. (273)

Der Gipfelpunkt ist dann aber sein tödliches Erschrecken, als er die ganze Wahrheit über den Roman und über sich erfährt (Svistonov liest ihm Teile daraus vor):

> Svistonov prodolžal čitat'. Vot uže pojavilsja Kukureku, i poblednel Kuku. (...) On dumal o tom, čto teper' on, sovsem golyj i bezzaščitnyj, protivostoit smejuščemusja nad nim miru. (...) Emu kazalos', čto vse uže jasno vidjat ego ničtožestvo (...). (276); Nastupila strašnaja tišina (...) i vse dumal o tom, čto drugoj čelovek za nego prožil žizn' ego, prožil žalko i prezrenno, i čto teper' emu, Kuku, nečego delat', čto teper' i emu samomu uže neinteresna Naden'ka, čto on i sam bol'še ne ljubit ee i ne možet na nej ženit'sja, čto ėto bylo by povtoreniem, uže nevynosimym prochoždeniem odnoj i toj že žizni, čto daže esli Svistonov i razorvet svoju rukopis', to vse že on, Kuku, svoju žizn' znaet, čto bezvozvratno pogiblo samouvaženie v nem, čto žizn' poterjala dlja nego vsju privlekatel'nost'. (277); Obraz Kukureku stojal pered nim vo vsej svoej neleposti i gluposti. (279); (...) i Svistonov počuvstvoval, čto ne čelovek uže stoit pered nim, a nečto vrode trupa. (278)

Die verkehrte Spiegelung zwischen Realität und Kunst funktioniert zusammengefaßt folgendermaßen: die 'reale', bereits gedoppelte Welt wird ihres - falschen - *doubles* entledigt (erste Transformation, da der kalte Blick Svistonovs mit einer Entfremdung und Simplifizierung einhergeht). Das Bild, das sich Svistonov von einem bestimmten 'Realitäts'-Ausschnitt gemacht hat, wird in einem zweiten Transformationsprozeß (hinzu kommen z.B. Musik und Rhythmus[55]) in die Literatur "übersetzt". In einer letzten Metamorphose wirkt sich der fertiggestellte Roman schließlich wieder auf die Wirklichkeit aus. Der Urheber[56] des Schöpfungsprozesses ist Svistonov, der somit die Rolle eines Demiurgen einnimmt. Denn er konstruiert in prophetischer Weitsicht das Leben seiner potentiellen Protagonisten, er spielt in seinem Roman ihr Leben durch,[57] nimmt es vorweg, wobei sich im Nachhinein immer heraus-

---

[55] "Perevodil živych ljudej i, neskol'ko žaleja ich, staralsja odurmanit' ritmami, muzykoj glasnych i intonaciej." (264) Unten gehe ich noch auf die Kollage-Technik ein, die ebenfalls hierher gehört, denn die Prinzipien Zufall und Kontrast (heterogenes Material) bestimmen die Schaffensmethode Svistonovs.

[56] Ob Svistonov tatsächlich eine aktive Rolle im kunstschaffenden Prozeß inne hat oder ob er nicht vielmehr auch nur als passives Instrument einer 'höheren Macht' untergeordnet ist, wird weiter unten untersucht.

[57] "No on podumal o tom (...), čto, možet byt', dlja odnoj iz ego glav prigoditsja ee figura, ee prošloe, nastojaščee i buduščee, i on stal (...) perevodit' i ee v literaturu." (264f.)

stellt, daß seine Version die wahrhaftere war (vgl. auch Segal 1981:231). Svistonov ist demnach Kunst- und Weltschaffender.

Insofern handelt es sich nicht nur um einen verkehrten Spiegel, sondern auch um einen Zauberspiegel[58], der in zwei Richtungen wirkt: vor Kuku, der sich im 'Wahrheitsspiegel' der Kunst betrachtet, entsteht sein wahres, fratzenhaft entblößtes Gesicht (Kunst -> Leben).[59] Gleichzeitig sind im Roman Svistonovs die 'realen' Menschen auf seltsame und phantastische Weise materialisiert (Leben -> Kunst; vgl. Gerasimova 1989:153). Die Kreation der anderen, jenseitigen Welt geschieht auf Kosten der diesseitigen, 'realen' Welt.

> (...) iskusstvo - ėto sovsem ne prazdnestvo, sovsem ne trud. Ėto - bor'ba za naselenie drugogo mira, čtoby i tot mir byl plotno naselen, čtoby bylo v nem raznoobrazie, čtoby byla i tam polnota žizni, literaturu možno sravnit' s zagrobnym suščestvovaniem. (...) - Voobrazite (...) nekuju poėtičeskuju ten', kotoraja vedet živych ljudej v mogilku. (235)

Svistonov als Beherrscher dieser jenseitigen Welt wird nicht zufällig mit Mephistopheles verglichen. Aus der Faust-Folie werden explizit aufgerufen: der Auerbach-Keller, Faust, Mephisopheles (244), Gretchen und Marta (246). Svistonov will die Rolle des Mephistopheles, die ihm von Kuku aufgezwungen wird, nicht bewußt übernehmen, der Erzähler jedoch beglaubigt gegen Ende des Textes die Richtigkeit dieser Gleichsetzung:

> On chotel byt' chudožnikom, i tol'ko. Na vzgljad poėta, Svistonov obladal nekotoroj dolej mefistofele-podobnosti, no, skazat' po pravde, Svistonov ne zamečal v sebe ėtogo kačestva. Naprotiv, vse dlja nego bylo prosto, jasno i ponjatno. (320)

Die dämonische Schwarzmagie[60], die von der Schreiberfigur in Vagionovs Text betrieben wird, findet zudem durch das Motiv des Kaliostro - Psichačev, der "sovetskij kaliostro" (279), ist neben Kuku eine Hauptfigur für Svistonovs Roman, alle anderen Figuren werden als "vtorostepennye figury" behandelt - eine Bekräftigung. Svistonov selbst interessiert sich sehr für den Teufelspakt (vgl. 284f.), von dem ihm Psichačev erzählt.[61] Ebenso wie

---

[58] Auch Levin sieht im Spiegel, wenn er ein verstelltes Bild zurückwirft, eine Variante des Zauberspiegels (vgl. 1988:21).

[59] Segal bezeichnet dieses Phänomen als Anti-Talisman. Der Roman Svistonovs ist gleichzusetzen mit Magie, da er dafür verantwortlich ist, daß die reale Welt leer und zerstört wird (vgl. 1981:231).

[60] Der Ausdruck stammt von Gerasimova (1989:156).

[61] Segal (1981:238) bemerkt zu dieser Szene, daß das Geheimnisvolle eben darin begründet sei, daß der wahre Teufel Svistonov ist.

Mephistopheles ambivalente Züge trägt, läßt sich auch Svistonov nicht nur mit seiner teuflischen Seite verrechnen. Zu klar sind dazu die Anspielungen auf das jenseitige Leben als das bessere, realere, beständigere, also auf das Paradies, in welchem ewiges Leben - vgl. die Sucht der Protagonisten, verewigt zu weren - herrscht. Svistonov hätte, so gesehen, die Funktion des 'Menschenfischers' (Christus), der Anhänger, lies: Protagonisten für seinen Roman, sucht. Diese Analogie läßt sich halten, wenn man die Frequenz der Jagd-Metapher[62] berücksichtigt. Und auch folgendes Zitat weist auf diese Deutung hin:

> Nemnogo v mire nastojaščich lovcov duš. (...) Oni, konečno, delajut vid, čto oni ljubjat žizn', no ljubjat oni odno tol'ko iskusstvo. (235)

Der Menschenfischer entpuppt sich als falscher Messias, denn er bringt den Menschen, denen er ewiges Leben verspricht, den frühen Tod schon zu Lebzeiten. Svistonov, der in sich das Doppelgängerpaar Teufel vs. Christus bzw. Schöpfer vs. Zerstörer vereint, erleidet schließlich das gleiche Schicksal wie die von ihm manipulierten und von seinen Experimenten geschädigten Charaktere. Die Pointe des Vaginovschen Textes erklärt die diesseitige 'reale' Welt als tot und die jenseitige 'künstliche' Welt als lebendiges Spiegelbild[63]; Original und Abbild sind vertauscht, die Kunst siegt über das fade und erstarrte Leben.[64]

Dies geht soweit, daß der Roman Svistonovs das letzte Wort hat, während Svistonov dagegen verstummt und in seine eigene Schöpfung hineingezogen wird.

> Takim obrazom Svistonov celikom perešel v svoe proizvedenie. (333)

---

[62] Das Motiv der Jagd kommt in *Trudy i dni Svistonova* häufig vor. Es versinnbildlicht das brutale Vorgehen der Schreiberfigur Svistonov, der explizit nicht zwischen totem und lebendigem "Material" unterscheidet. Er jagt Menschen, fängt sie ein in seinen Roman und tötet sie dabei ab. D.h. der Autor legt mittels der Jagd-Metapher seine Verfahren bloß. Gleichzeitig ruft das Thema der Jagd Turgenevs *Zapiski ochotnika* auf. Hier wird die Jagd, das Umherschweifen in der Landschaft u.a. damit verbunden, interessante Typen (Wunderlinge) zu treffen, welche dann Eingang finden in den Erzählzyklus Turgenevs. Erwähnenswert ist hierzu auch die Szene in *Trudy i dni Svistonova*, in der Kuku und Svistonov in der Ermitage Jagdmalerei betrachten (s. 233).

[63] Hier ist als Grundlage auch eine archaische Vorstellung vom Spiegel als Fenster in die jenseitige Welt denkbar (vgl. Lotman 1981:15).

[64] Segal bemerkt hierzu, daß in dieser Vorstellung das Literaturkonzept der nachrevolutionären Zeit aufscheint, wo die Literatur eine höhere Wertigkeit erhielt als das Leben (s. 1981:229).

Am Schluß lebt nur noch das Kunstwerk[65], das allen Figuren in Vampir-Manier das Leben ausgesaugt hat, das die gesamte Welt als Schein- und Trugbild entlarvt und zum Tode verurteilt hat. Die dargestellte Wirklichkeit ist bereits zuvor durch die Perspektive Svistonovs zur Kunstkammer geronnen:

> Mir dlja Svistonova uže davno stal kunstkameroj, sobraniem interesnych urodov i urodcev, a on čem-to vrode direktora ėtoj kunstkamery. (321)

Die zerstörerische Rolle des Romans führt zu einer immer mehr um sich greifenden Degradierungstendenz, die alles, selbst den Schöpfer, erfaßt. Der sich verselbständigende Prozeß der Verschriftlichung der 'Realität' offenbart seine wahre Brisanz erst spät. Dies liegt an der Darstellung dieses Prozesses: Teile des Romans Svistonovs werden erst gegen Ende des Vaginovschen Textes vorgestellt. Erst da erfährt der Rezipient, worauf sich die Darstellung des Jagd- und Schreibvorgangs sowie die expliziten Meta-Kommentare tatsächlich beziehen. Und ganz am Ende, als schließlich auch Svistonov von dem Sog des gechriebenen Romans erfaßt wird, ist der Leser gezwungen, zu rekontextualisieren, d.h. mit den so lange zurückgehaltenen Informationen über den 'Haupthelden' - den Roman Svistonovs - den Text Vaginovs nochmals zu überdenken oder neu zu lesen.

Svistonov aber avanciert zum Doppelgänger seiner eigenen Opfer, tauscht die Rolle des Jägers mit der des Gejagten. Doppelgängereien sind im Roman Vaginovs auf unterschiedlichsten Ebenen angesiedelt und bilden ein komplexes und schwer aufzulösendes Gewebe. Einige Beispiele, die über die bereits erwähnten hinausgehen, möchte ich noch anführen. Um bei Svistonov zu bleiben: er spaltet sich gleich zu Anfang des Textes in einen Traumdoppelgänger:

> Čelovek spešit po ulice. Svistonov v nem uznaet sebja. Steny domov poluprozračny, nekotorych domov net, drugie - v razvalinach, za prozračnymi stenami tichie ljudi. (...) A za drugoj prozračnoj stenoj sidit kontorščik,[66] kurit trubku, pridaet licu amerikanskoe vyraženie (...) čelovek gazetu gložet i iščet, net li ešče kakogonibud' zanimatel'nogo ubijstva. A tam, čerez ulicu, vse vdovy sobralis' i sudačat o intimnych podrobnostjach svoej prervannoj bračnoj žizni. Vidit Svistonov, čto on, Svistonov, uže dnem za vsemi, kak za dikovinnoj dič'ju, gonitsja; to nagnetsja i v podval, točno ochotnik v volč'ju jamu, zagljanet - a net li tam čeloveka, to

---

[65] Vgl. Segal (1981:236). Auch er spricht vom Lebendigwerden des Kunstwerks, das ein eigenes - unabhängiges - Sein erlangt.

[66] Sicher ist hier eine Verbindung zu den kleinen *činovniki* Gogol's und Dostoevskijs herzustellen (vgl. auch Kapitel IV dieser Arbeit).

> v sadike posidit i s čitajuščim gazetu graždaninom pogovorit, to ostanovit na ulice rebenka (...). Utrom, posmotrev na časy, Svistonov vse pozabyl. (208f.)

Der Traumdoppelgänger unterscheidet sich in keinster Weise vom 'realen' Protagonisten; dies wird explizit betont in der Wiederholung des Namens Svistonovs. Das Traumprodukt übererfüllt sogar die Rolle, die sich Svistonov in aller Brutalität erst nach und nach aneignet. Neben dem Moment der Prophezeiung, der Vorhersage für den gesamten Text[67], die gleichzeitig auch eine metatextuelle Aussage zur Rolle des Schriftstellers enthält, fällt die spezifische Perspektive in diesem Traum ins Auge. Das Traumdouble scheint, wie Svistonov späterhin, nur die häßliche Seite der neuen sowjetischen 'Realität' warzunehmen.[68]

Die aktive Jägerrolle wird an anderer Stelle durch einen passiven Doppelgänger ersetzt:

> Svistonov čuvstvoval sebja v pustote ili, skoree, v teatre[69], v polutemnoj lože, sidjaščim v roli molodogo, ėlegantnogo, romantičecki nastroennogo zritelja. V ėtot moment on v vysšej stepeni ljubil svoich geroev. Svetlymi oni kazalis' emu. I ritm, kotoryj on v sebe čuvstvoval, i neutolimoe želanie garmoničeskogo otražalis' i na vybore, i na porjadke slov, loživšichsja na bumagu. (275)

Bei diesem Spaltprodukt Svistonovs wird die Unähnlichkeit und Inadäquatheit dominant gesetzt. Die Attribute jung, elegant und romantisch sind ebenso weit vom 'realen' *double* entfernt wie die Liebe zu seinen "Helden", zu deren 'wirklichen' Doppelgängern eine verachtende Einstellung herrscht. Auf der Meta-Ebene liest sich diese Stelle folgendermaßen: die aktive Produzentenrolle wird mit einer passiven und inadäquaten Rezipientenrolle vertauscht. Der Schreiber wird zum Leser seines ihm fremd gewordenen Textes.[70]

Schließlich okkupiert Svistonov in einer weiteren Doppelgängerei auch noch die Rolle eines seiner "Helden":

---

[67] Traum und Vorhersage sind auch in den anderen Romanen Vaginovs thematisiert. Vgl. dazu auch Gerasimova 1989:153.

[68] Dies ist deshalb so bemerkenswert, weil zuvor in einem Blick aus dem Fenster ein Garten, das Akademische Theater usw. geschildert wurden (s. 207; vgl. dazu auch Segal 1981:220f.). Träume kommen im Text noch häufiger vor. Zu Naden'kas metafiktional zu deutenden Traum s.u. Auch Traumdeutung und Freud werden explizit genannt (250ff.).

[69] Die Funktion des Theaters (z.B die Vorstellung vom Leben als Theater) ist eine wichtige Fragestellung für die Texte *Kozlinaja pesn'* und v.a. *Bambočada*. In letzterem spricht die Hauptfigur explizit von einem "fantastičeskij bytovoj teatr".

[70] Daß Vaginov unterschiedliche Leser- und Schreiberrollen bzw. -modelle in *Trudy i dni Svistonova* durchspielt, wird weiter unten noch genauer gezeigt.

> I Svistonov, žaleja, čto on ne pobyval v kinoinstitute, rešil prokatit' Pašu, kak prokatil Kuku Naden'ku iz kinoinstituta. - Chotite cvetov, Paša? - sprosil Svistonov. (...) Po pustynnym ostrovam echal izvozčik. V nem sideli Svistonov i Paša. (...) I vsju dorogu vossozdaval Svistonov večer v kinoinstitute i razgovarival s Pašej tak, kak, po ego mneniju, govoril s Naden'koj Kuku. Zatem, otkinuvšis', vynul zapisnuju knižku, stal pisat': (...). (267)

Hier experimentiert Svistonov nicht direkt mit den von ihm für seinen Roman vorgesehenen Figuren (wie üblicherweise), sondern inszeniert eine doppelgängerische Situation mit einem von den Originalen völlig verschiedenen Doppelgängerpaar. Nicht nur der Umstand, daß Paša, ohne es zu wissen, die Rolle Naden'kas übernehmen soll (Vertauschung Mann - Frau), läßt das Ereignis zur Farce werden, sondern auch die Beliebigkeit, die sich in der von Svistonov notierten Textpassage offenbart. So werden Äußerungen Pašas mal Kukureku, mal Veročka in den Mund geschoben (vgl. 267f.).

Es könnten noch viele in diese Reihe passenden Beispiele angeführt werden. Allein für Svistonov werden die unterschiedlichsten Rollen und Situationen durchgespielt. Von einem Spiel kann man tatsächlich sprechen, ein Spiel, das die Oppositionen aktiv - passiv, Schreiber - Leser, Täter - Opfer, Jäger - Gejagter in immer neuen Variationen präsentiert und dabei eindeutige Zuordnungen nicht zuläßt. Der Schluß des Romans enthüllt erst die wahrhafte Bedeutung dieses Spiels: aktiv und am Leben ist nur noch der Roman, der das ihn umgebende Leben nach und nach ermordet hat (vgl. Segal 1981:219). Als passiv dagegen stellt sich Svistonov heraus, der am Ende des - zu einem wesentlichen Teil selbstgenerativen - Schöpfungsprozesses alle Figuren in sich vereinigt[71], deren er sich auch im Schreibakt nicht entledigen konnte. Er

[71] Vergleichbar ist dieses Phänomen mit den *Besy* Dostoevskijs. "Stavrogin hat alle Figuren des Romans erzeugt, selbst aber ist er ein personales Vakuum, ein evakuiertes Individuum." (Lachmann 1990:477). Die Parallele Vaginov - Dostoevskij ist jedoch nicht ganz gerechtfertigt, da bei Dostoevskij das polyphone Prinzip in der Hinsicht im Vordergrund steht, daß ein dialogisches Verhältnis zwischen den einzelnen Figuren des Textes besteht. In *Trudy i dni Svistonova* gibt es ein solches nicht; jede Figur ist isoliert, lebt in einer Art Vakuum und somit völlig undialogisch. Außerdem sind die Figuren ohne jegliche psychologische Tiefe gezeichnet. Segal sieht einen Unterschied zwischen Dostoevskij und Vaginov darin, daß *Trudy i dni Svistonova* keine Möglichkeit offenläßt, sich hinter dem ernsthaften Beichtton des Erzählens oder hinter dem Monolog zu verstecken (vgl. Segal 1981:243).

bleibt Gefangener des Romans, des von ihm geschaffenen Textes, gegen den er keine zusätzliche Originalität oder Identität mehr aufbieten kann:[72]

> Roman byl okončen. Avtoru ne chotelos' bol'še pritragivat'sja k nemu. No proizvedenie ego presledovalo. Svistonovu načinalo kazat'sja, čto on nachoditsja v svoem romane. Vot on vstrečaetsja s Kukureku na kakoj-to strannoj ulice, i Kukureku emu kričit: "Kuku, Svistonov, Kuku! Vy sami Kuku, Svistonov", - i vdrug vyskakivaet iz-za Kuku Psichačev i načinaet v pustynnom meste čarodejstvovat'. "Vot ja sejčas (...) pokažu, kak zaključajut pakty s d'javolom. (...)" (331f.); Gde by Svistonov ni pojavljalsja, vsjudu on videl svoich geroev. U nich byli drugie familii, drugie tela, drugie volosy, drugie manery, no on sejčac že uznaval ich. Takim obrazom Svistonov celikom perešel v svoe proizvedenie. (333)

Kukureku, das zu Papier gebrachte Nichts, zeiht Svistonov der Doppelgängerschaft mit Kuku, dem 'realen' Spiegelbild Kukurekus. Original und Abbild gehen eine unaufhebbare Symbiose ein, die zur Ununterscheidbarkeit aller Figuren führt (aus Kuku tritt Psichačev hervor usw.). Svistonov ist so letztlich Doppelgänger aller von ihm verschriftlichten Protagonisten.

Auch die Stadt macht durch den Roman Svistonovs eine Verwandlung durch. Aus einer realen, wenn auch in der neuen, nachrevolutionären Zeit häßlich gewordenen Stadt wird ein unechtes Spielzeuggebilde:

> Dnem sverchu gorod proizvodil vpečatlenie ugrušečnogo, derev'ja kazalis' ne vyrosšimi, a rasstavlennymi, doma ne postroennymi, a postavlennymi. Ljudi i tramvai - zavodnymi. (332f.)[73]

Ebenso wie in Dostoevskijs *Slaboe serdce* steht in *Trudy i dni Svistonova* am Schluß des Textes eine Stadtvision. Doch besitzt diese Schau bei Vaginov keinen utopischen Charakter mehr, sondern ist nur noch verbunden mit der *skuka* - selbst in der 'Nachtversion':

> Noč'ju kuril Svistonov nad oprokinuvšimisja osveščennymi domami na naberežnoj Fontanki. Dlinnaja čugunnaja rešetka peril kačalas' v vode, osveščennye nevidimoj lunoj oblaka plyli. Odinočestvo i skuka izobražalis' na lice Svistonova. Ogni v vode, plenjavšie ego v detstve, sejčas ne mogli razvleč' ego. (333)

---

[72] Der Sieg des Textes über dessen Urheber spricht auf der Meta-Ebene das Zurückweisen der traditionellen Autorfigur aus. Deshalb kann man bei *Trudy i dni Svistonova* nicht von einer *self-begetting novel* (s.o.) ausgehen.

[73] Die Degradation erfaßt also auch Petersburg, die Stadt, die in *Kozlinaja pesn'* noch als Ort gedacht war, wo Kultur bewahrt werden konnte. Das Ende des Romans *Kozlinaja pesn'* sieht dementsprechend auch ganz anders aus, dort ging der "avtor" in die laue Petersburger Frühlingsnacht hinaus (vgl. dazu auch Segal 1981:242).

Der Petersburger Text, an dem Vaginov, ihn transformierend, weiterschreibt[74], macht ihn, den Autor, zum Doppelgänger früherer Autoren, den Roman *Trudy i dni Svistonova* zum Doppelgänger bereits vorangegangener Texte.

Als Beispiel eines konkreten intertextuellen Bezugs möchte ich jedoch nicht eine textuelle Konkretisierung des Petersburger Textes anführen, sondern A. Huxley,[75] dessen Roman *Point Counter Point* eine wichtige Vorlage für den metafiktionalen Text *Trudy i dni Svistonova* zu sein scheint. Einige Stichworte: auch bei Huxley versuchen die Figuren des Textes, ihr Leben nach literarischen Vorbildern zu gestalten, und es werden immer wieder Vergleiche angestellt zwischen dargestellten Personen und literarischen Helden. Die im Vordergrund stehende Künstler- bzw. Schriftstellerthematik hat als Zentrum Philipp, den Schreibertypen (er ist ein 'Krüppel'[76]), der einen Roman auf neue Weise schreiben will. Dabei thematisiert er den experimentellen Charakter des Romans, der in einer Pluralität der Augen, der Perspektiven bestehen soll. Die Meta-Reflexionen Philipps werden auch in der Poetik des Romans *Pont Counter Point* umgesetzt. Zudem wird eine Theorie ausgearbeitet, die Ähnlichkeiten mit der formalistischen Verfremdungstheorie aufweist (der von Philipp imaginierte Schriftsteller soll Biologe sein und als solcher einen verfremdenden Blick auf seine Umgebung werfen). Desweiteren vermischen sich Literatur und Nicht-Literatur (Tagebuchaufzeichnungen, Briefe etc.), und Texte dienen auch als Ausgangsmaterial für den Roman Philipps (z.B. ein biologisches Buch über Anglerfische). Daneben gehen 'reale' Protagonisten (sein Schwager Walter) in den Roman ein. Immer wieder wird die Konstruktion des Romans angesprochen, die auf einem kontrapunktischen Verfahren beruht. Außerdem benutzt Philipp die Verfahren des *tekst v tekste* und der *mise en abyme* (im Roman soll ein Schriftsteller dargestellt werden, der wiederum einen Roman schreibt usw.). Ein entscheidender Unterschied zu *Trudy i dni Svistonova* liegt darin, daß es in Huxleys

---

[74] Lachmann (1990:463ff.) sieht als Basistext der Doppelgänger- und Petersburg-Texte Gogol's *Nos*, auf den die späteren Doppelgängereien Dostoevskijs, Belyjs und Nabokovs referieren. In diesem Zusammenhang ist folgende Aussage Kukus interessant: "- Poverite li, - proiznosil Kuku, - v detstve menja črezvyčajno rasstraivalo, čto u menja nos ne takoj, kak u Gogolja (...)." (233) Auch die Nase Psichačevs wird besonders hervorgehoben.

[75] Bereits bei *Kozlinaja pesn'* läßt sich ein Text Huxleys - *Antic Hay* - als wichtiger Prätext ausmachen.

[76] Wie der "avtor" aus *Kozlinaja pesn'*, der sich als drei- und vierfingrige Mißgeburt apostrophiert.

Text bei der Idee eines zu schreibenden Romans bleibt, wohingegen der Roman im Roman bei Vaginov konkrete Gestalt annimmt.

2.2. *Tekst v tekste* - metafiktionale Verfahren - Meta-Fiktion

Der *tekst v tekste*[77], das eingebettete und somit untergeordnete Erzählen, liegt vor im Roman Svistonovs[78], also im sich solchermaßen als fiktive 'Wirklichkeit' gerierenden Text. Er ist auf einer anderen ontologischen Ebene angesiedelt als das einbettende Erzählen, das die Rahmenhandlung bildet. In Opposition zur fiktiven, von Svistonov geschaffenen Welt erhält sie das Prädikat 'real'.[79] Svistonovs Text wird schon allein deshalb als 'irreal' eingestuft, weil hier willkürlichst und quasi nach einem Zufallsprinzip heterogenstes Material zu einem Text zusammengeflochten wird: Ausschnitte aus der 'Realität', literarische Texte, literarische Helden, 'reale' Protagonisten, wissenschaftliche Texte, Zeitungsausschnitte usw. Außerdem wird der unwirkliche Charakter unterstrichen durch die metafiktionalen Überlegungen, die sich auf den Roman im Roman beziehen.

Eine der grundlegenden theoretischen Ansätze zum verschachtelten Erzählen liegt vor in Genettes Arbeit *Discours du récit* (1972)[80]. Hierin werden folgende Begrifflichkeiten vorgestellt: der (dargestellte) Erzähler der Primärnarration nimmt eine extradiegetische Position ein in bezug auf das von ihm Erzählte.[81] Die narrativen Ereignisse auf der Ebene der primären Narration (gleichgeordnet mit der Erzählerfigur) werden dagegen als intradiegetisch oder vereinfacht als diegetisch bezeichnet, während die Ereignisse, von

---

[77] Bisher habe ich recht allgemein von der Wirklichkeit, der realen Welt im Text gesprochen. Eigentlich hätte differenziert werden müssen zwischen der im Text entworfenen 'echten' Wirklichkeit und der 'fiktiven' Wirklichkeit. Die Vereinfachung, die von mir vorgenommen wurde, ist z.T. zurückzuführen auf das die Differenzen verwischende Prinzip des *tekst v tekste*.

[78] Aber es gibt auch lyrische Intexte, Träume als Texte-im-Text, außerdem Zeitungsausschnitte, explizite Zitate anderer literarischer Texte usw. Darüberhinaus ist eine Erhöhung der Verschachtelungstiefen zu beobachten, die zu einer Komplizierung der Textebenen und -welten beiträgt.

[79] So auch bei Lotman, der den einfachsten Fall eines Textes-im-Text darin sieht, daß beide Texte demselben Code angehören. Dies ist der Fall beim Roman-im-Roman und führt dazu, daß die Basisumgebung als real empfunden wird (vgl. 1981:13). Verstärkt wird diese Wahrnehmung durch viele zeitgenössische Details, die in die Primärnarration eingestreut sind. Zum Phänomen des *tekst v tekste* s. auch Torop (1981).

[80] Ich beziehe mich auf die englische Übersetzung: *Narrative Discourse* (1980).

[81] S. hierzu und zum folgenden: Genette (1980:228ff.).

denen der Erzähler der Primärnarration berichtet, den Terminus metadiegetisch erhalten. D.h. die Präfixe meta-, intra-, extra- werden auf relative Situationen und Funktionen angewandt.[82] Obwohl für meine Fragestellung diese Termini (die bei Genette zudem verwirrend gewählt sind, da Metadiegese bei ihm eine *narratio* in der *narratio* ist und erst in zweiter Instanz eine über *narratio*) nicht so wichtig sind[83], beziehe ich mich auf dieses Konzept, das bei Genette natürlich noch komplexer fundiert ist.

Wichtig nun ist die Tatsache an sich, daß es sich bei dem Phänomen des *tekst v tekste* immer um eine Transgression, um eine Überschreitung eines Rahmens[84] und zudem um eine potentiell rekursive Struktur handelt. Ein Rahmenbruch liegt natürlich schon vor (wie anhand der Spiegelproblematik bereits erörtert; Spiegelung findet ja immer statt an der Grenze zweier Systeme) bei der Grenzziehung zwischen Fiktion und 'Realität'. Verfahren der Rahmung können zudem sein: *tekst v tekste*; Figuren, die ihr eigenes fiktionales Leben lesen; sich selbst ausstreichende Welten; *chinese-box*-Strukturen (*matreška*-Prinzip); Fiktionen der Unendlichkeit, etwa anhand von Konfusionen ontologischer Ebenen im Text.[85] Jede narrative Ebene eines Textes ist gleichzusetzen mit einer ontologisch als selbständig anzusehenden Welt.[86] Der Wechsel von einer Ebene zu einer anderen (Roman Vaginovs - Roman Svistonovs) ist nur im Idealfall unproblematisch, wenn es nämlich keinerlei Beziehungen zwischen den jeweiligen Ebenen gibt. In den allermeisten Fällen muß man jedoch von Überschneidungen (und seien sie nur thematisch motiviert, oder auf Analogien bzw. Kontrasten[87] aufgebaut) zwischen der pri-

---

[82] Erweitert wird das Konzept Genettes u.a. von Seager (1991).

[83] Die Begrifflichkeit Genettes ist von unterschiedlicher Seite kritisiert worden. Das Konzept selbst jedoch hat sich als brauchbar herausgestellt. McHale etwa weist den Begriff Genettes "metadiegetisch" zurück und präferiert "hypodiegetisch", um die Hierarchien der textuellen Ebenen klarer unterscheiden zu können. (McHale 1987:113) Als nützliche Unterscheidung empfinde ich zudem: Primärnarration vs. sekundäre, tertiäre usw. Narration.

[84] Vgl. Lotman (1981:13). Auch Lotman führt übrigens in seinem Ansatz die Phänomen *tekst v tekste*, Spiegel und Doppelgänger zusammen.

[85] Diese Aufzählung lehnt sich an Waugh (1984:30f.) an. Auf einen Teil der Verfahren wurde bereits oben eingegangen, v.a. zu den "chinese-box worlds" s. auch unten.

[86] S. zum ontologischen Status Connor (1989:125). Oder McHale (1987:113), z.B.: "Each change of narrative level in a recursive structure also involves a change of ontological level, a change of world."

[87] S. dazu die von Genette entwickelte Systematik (1980:231ff.).

mären Diegese und den darin eingelagerten hypodiegetischen Welten[88] ausgehen. Eine Rolle spielt außerdem, wie häufig die Primärnarration durchbrochen wird[89] und ob dadurch logische Paradoxa[90] folgender Art generiert werden: unendliche Regressionen, Kurzschlüsse (*short circuits*[91]) und *mise-en-abyme*-Strukturen.

All diese Phänomene, die als metanarrative Verfahren klassifiziert werden können, finden sich in Vagionvs *Trudy i dni Svistonova*. Von einer unendlichen Regression spricht man, wenn in einer Verschachtelungssituation Ereignisse wiedergegeben werden, die eigentlich einer anderen, in der Regel übergeordneten Narrationsebene angehören. (Als Beispiel: Scheherazade erzählt in den *Märchen aus 1001 Nacht* ihre eigene Geschichte.) Vergleichbar ist dies mit Vaginovs Schachtelung von Schreibertypen: Vaginov schreibt einen Roman über Svistonov, der einen Roman schreibt über einen Schriftsteller Vistonov usw.[92] Vistonov, der fiktive Romanschriftsteller Svistonovs, begegnet nur in der Ausgabe von 1989. Hier ein kurzes Zitat aus einem als Svistonovs Roman kenntlich gemachten Textteil:

> V éto vremja pisatel' Vistonov, oderžimyj mysl'ju, čto literatura - zagrobnoe suščestvovanie, vysmatrival utrennie pejzaži, čtoby perenesti ich v svoj roman. (331)

In der neuesten Ausgabe von 1991 ist diese Stelle gestrichen.[93] Ich führe sie dennoch an, da sie die infinite Schachtelungstechnik Vaginovs besonders gut demonstriert. Vistonov bewegen hier die gleichen Gedanken, die auch für Svistonov wichtig waren, woraus folgt, daß es sich bei den beiden um identische Doppelgänger handelt.

---

[88] Im folgenden beziehe ich mich auf McHales ausgezeichnetes 8. Kapitel "Chinese-box worlds" (1987).

[89] Als Beispiel wird hier in der Literatur immer Hamlet angegeben, wo es nur einen einmaligen, wenn auch besonders interessanten Bruch gibt. Vgl. auch hierzu McHale (1987:113).

[90] Zu logischen Komplikationen, die durch das Text-im-Text-Verfahren ausgelöst sein können, s. auch Reckwitz (1986:146).

[91] Reckwitz (1986) unterscheidet zwei Typen von Kurzschlüssen: a) ein Held usurpiert die Erzählerfunktion, b) der Autor/Erzähler begibt sich in die erzählte Welt hinein (s. 144).

[92] "If there is a meta-author occupying a higher level than his own, just as there is a hypodiegetic author occupying a level below his, then why not a meta-meta-author on a meta-meta-level, and so on, to infinity?" (McHale 1987:115)

[93] Anmerkungen zum überarbeiteten Text s. Nikol'skaja/Ėrl' 1991:561ff. Es geht bei der neuen Textredation zudem aus den kurzen Intexten, die Svistonovs Roman darstellen, nicht klar hervor, ob überhaupt noch eine Schreiberfigur eingeschachtelt ist oder nicht.

Eine andere Textstrategie, die zu logischen Komplikationen führt, liegt im Kurzschluß vor.[94] Eine dieser Strategie ähnelnde Rahmenüberschreitung ist z.B. in der Konfrontation der Figur Kuku mit ihrem fiktiven Doppelgänger Kukureku zu sehen. Kuku wird sich so seiner eigenen Fiktionalität bewußt.[95]

Besonderes Augenmerk ist desweiteren auf das Verfahren der *mise en abyme* zu lenken, das sich dadurch auszeichnet, daß in einer eingebetteten Repräsentation auf etwas Bezug genommen wird, was bereits in der Primärnarration dargestellt wurde. Der Bezug in der untergeordneten *narratio* muß dabei so auffällig gestaltet sein, daß der Eindruck einer Verdoppelung entsteht. Daraus resultieren wiederum Konflikte in bezug auf den narrativen und ontologischen Status der einzelnen Welten. Auf die Gesamtstruktur von *Trudy i dni Svistonova* übertragen heißt das, daß der gesamte Roman Svistonovs eine Wiederholung des Vaginovschen Romans darstellt. Und nicht nur das: es vollzieht sich außerdem im letzten Kapitel ("Tišina") eine Verkehrung der Ebenen. Der Rahmen zwischen den Textwelten wird vertauscht: inmitten des Vaginovschen Romans steht das Vorwort Svistonovs, dem weitere Romanfragmente folgen. Der fertiggestellte Roman okkupiert den Platz der Primärnarration und verdrängt die eigentliche Rahmenhandlung auf eine sekundäre Stufe. Die Stabilität der dargestellten 'Realität' der Primärnarration wird durch all dies grundsätzlich angezweifelt und untergraben.

Schließlich ist nicht in der Häufigkeit der Unterbrechungen der Primärnarration die starke Desorientierung auf Seiten des Lesers begründet, sondern das sich Sperrende an Vaginovs Text ist die Vermischung der Perspektiven auf der Ebende der Primärnarration, wobei sich erst am Schluß, mit der konkreten Einführung der sekundären Narration - dem Roman Svistonovs - herausstellt, worin die Verdoppelung nun tatsächlich bestand. Der lange Zeit nur als Idee, als Ideal existierende Roman Svistonovs beherrscht schon vor seiner expliziten Zurschaustellung die Primärnarration. Das zeigt sich an der dominant gesetzten Perspektive Svistonovs, an der immer spürbarer werdenden Beschränkung auf der Ebene der Primärnarration, nur Ereignisse zu erzählen, die auch in den Roman Svistonovs gelangen, und an dem me-

---

[94] Dieses Verfahren wird ausgeprägter in *Kozlinaja pesn'* eingesetzt, wo der "avtor" häufig die Ebene des *discours* verläßt, um in der von ihm erzählten Welt mit seinen Figuren zu kommunizieren.

[95] Mit der Funktion: "(...) for a character's knowledge of his own fictionality often functions as a kind of master-trope for determinism - cultural, historical, psychological determinism (...)." (McHale 1987:123)

tonymisch zu nennenden Auswahlprinzip[96]. Der Roman Vaginovs ordnet sich ganz und gar dem Herstellungsprinzip des Romans Svistonovs unter, wodurch sich die Probleme des Rezipienten bei der Sinnkonstitution ansatzweise erklären lassen. Erst in der Pointe - der lebendig gewordene Roman Svistonovs - steckt die Aufforderung, die Primärnarration als sekundär und die hypodiegetische Ebene als primär, als 'real' zu betrachten.[97] Man könnte daher *Trudy i dni Svistonova* als ein kompliziertes metanarratives Spiel mit dem ontologischem Status von Fiktion charakterisieren. Daß sich der 'fiktive' *tekst v tekste* als 'realer' Doppelgänger der übergeordneten Narration - der leeren Spiegelwelt - herausstellt, macht den besonderen Reiz des Vaginovschen Romans aus.

Hinzu kommt, daß im Roman Svistonovs und im Verlauf des beschriebenen Schaffensprozesses Strukturen, Vorgehensweisen, Themen und schließlich eine ästhetische Theorie entwickelt werden, die auch für den Roman Vaginovs Geltung beanspruchen können. Dadurch erhält der *tekst v tekste* die Funktion eines Spiegels, in dem sich ironisch und parodistisch der ihn umgebende Text bricht.[98] Es liegt somit eine komplexe Form der Autoreflexivität vor, die zur Selbstparodie tendiert. Daraus läßt sich folgern, daß die Degradation, die mit dem fortschreitenden Herstellungsprozeß des Svistonovschen Romans einhergeht, auch den Text Vaginovs infiziert.

Die Selbstbezüglichkeit, die Verdopplung der möglichen Welt in wenigstens zwei getrennte und dennoch incinander verwobene Welten macht den Text zudem als Ganzes unlesbar (vgl. Mepham 1991:151). Zwar kann ein Rahmenbruch auch die Illusionsbildung beim Rezipienten verstärken (s. Waugh 1984:32), in der Regel wird es aber eher so sein, daß sie zerstört wird.[99] Der Rezipient muß den Rahmen und die Grenzen laufend neu bestimmen, er muß versuchen, im Labyrinth des Textes[100] Bedeutungen zu fixieren

---

[96] Zu diesem Auswahlprinzip vgl. u. die Ausführungen zur Montage. Svistonov besteht nämlich darauf, daß er die 'realen' Protagonisten nicht 1:1 in seinen Text übersetzt, sondern daß er von dem einen den Kopf, von einem anderen einen Arm usw. nimmt.

[97] Vgl. dazu auch Lotman, der für Bulgakovs Roman *Master i Margarita* zu dem Schluß kommt, daß das Prinzip des verkehrten Spiegels vorliegt: das, was wie ein reales Objekt aussah, wird zum entstellten Spiegelbild dessen, was zunächst als Spiegelbild galt (1981:17).

[98] Um es - mit Waugh (1984:11) noch anders zu formulieren: Im Spiegel der Kunst wird nicht die Welt gespiegelt, sondern die texteigene Repräsentationsstruktur.

[99] Nach Lotman (1981:18) ist die Vermittlung des Codes gestört, wenn der Rahmen im Text zentral gesetzt wird.

[100] S. zum Labyrinth Faris (1988), Kap. 7.

und Lesarten zu stabilisieren. Daraus folgt auch, daß der Leser die in realistischen Texten üblichen Konzepte - etwa der Identifikation mit den dargestellten Figuren - hinterfragen muß. Das Sichtbarmachen der Verfahren mutet dem Rezipienten eine aktivere Rolle zu als bei aus Mimesis-Konzepten hervorgehender Fiktion.

Vaginov selbst führt explizit die Idee des Labyrinths ein. Im folgenden zitiere ich einen Ausschnitt aus Naden'kas Taum - wieder ein *tekst v tekste* - von einem großen, gefahrvollen, labyrinthähnlichen Haus:

> Ona znaet, čto on chozjain ee sud'by i čto on sdelaet s nej, s Naden'koj, vse, čto zachočet, i strašno boitsja ego. Načinaet bežat' po beskonečnym komnatam. Ogromnyj dom, vrode labirinta. (...) On zloradno smeetsja, i ona snova bežit i znaet, čto vse vremja on ee vidit i nachodit. (249)

Der Verfolger Naden'kas kennt den Plan des Hauses und kann alle ihre Wege (Fluchtversuche) nachvollziehen, bis Naden'ka auf den Plan stößt und die Verbindung mechanisch zerreißt. Auf der dunklen Straße trifft sie auf einen 'guten' Jüngling (evtl. liegt hier eine Verbindung zur Filostrat-Figur aus *Kozlinaja pesn'* vor), der ihr vorschlägt, im großen Labyrinth-Haus in einem bestimmten Zimmer zu leben, in dem der 'böse' Mann sie aufgrund der Nähe nicht vermuten wird (vgl. 249ff.).

Mit dieser Labyrinth-Allegorie wird auf folgendes angespielt: mit dem Labyrinth kann der Svistonovsche Roman gemeint sein, in den Naden'ka als Braut Kukus unwillkürlich hineingezogen wird. Die Figur des Schreibers, diesmal in der Maske des abschreckenden Verfolgers (nicht des freundlichen Jägers), versucht, Gewalt über seine Protagonistin zu erlangen. Er hat ein Programm ihres Lebens, was sie als Bedrohung empfindet. Die einzige Rettung liegt im Aufstand gegen den Autor (Durchkreuzen des Plans), der im Traum unterstützt wird durch eine mythisch anmutende Jünglingsgestalt.[101] Eine andere Lesart (denn eigentlich kann sich der Protagonist selbst nicht seiner Verschriftlichung widersetzen) wäre, in der Verfolgten die sich gegen die Autorintentionen bzw. die anderweitig vorgegebenen Maßstäbe wehrende Leserin zu erkennen, die dank der Erleuchtung bringenden mythischen Figur dem widerwärtigen, das Alte verkörpernden Verfolger[102] entkommt. Das

---

[101]Dem Aufstand, den Kuku nach seiner Fixierung im Roman versucht, ist dagegen kein Erfolg mehr beschieden, d.h. er ist endgültig vernichtet.

[102]"Osobenno otvratitel'ny glaza na serom lice. Oni kakie-to sverljaščie. Odet on v grjaznyj koričnevyj kostjum XVI veka, kak v odnom iz istoričeskich fil'mov." (249)

hieße, Naden'ka würde hier eine distanzierte und kritische Rezeptionshaltung verkörpern.

Eine weitere, unter metafiktionalen Gesichtspunkten besonders aufschlußreiche Stelle aus *Trudy i dni Svistonova* soll an dieser Stelle angeführt werden. Vagionv kombiniert diesmal in einer weiteren Doppelgängerei Lektüre und Textproduktion.

> Emu zachotelos' pisat'. On vzjal knigu i stal čitat'. Svistonov tvoril ne planomerno, ne vdrug pered nim pojavljalsja obraz mira, ne vdrug vse stanovilos' jasno, i ne togda on pisal. (...) Svistonov ležal v posteli i čital, t. e. pisal, tak kak dlja nego ėto bylo odno i to že. On otmečal krasnym karandašom abzac, černym - v peredelannom vide zanosil v svoju rukopis', on ne zabotilsja o smysle celogo i svjaznosti vsego. Svjaznost' i smysl pojavjatsja potom. (211f.)

Der kreativen Leserrolle, die anhand unterschiedlicher Assoziationen und Verfahren das Lesen in Schreiben verwandelt[103], steht im Roman die inadäquate oder nicht mehr zeitgenössische Leserposition (der romantische Jüngling als Zuschauer im Theater, s.o.) gegenüber. Trina Rublis, die taubstumme Wäscherin, die eine zeitlang als Gefährtin Svistonovs fungiert, verkörpert noch eine dritte Rezeptionshaltung[104]: da sie Svistonov nicht hört, kann er ihr seine geheimsten Gedanken über seinen Roman und seine Literaturtheorie mitteilen, und er kann sie gleichzeitig verhöhnen. Diese seltsame Art des Beichtens ist als Vorstellung Svistonovs von der idealen Wechselbeziehung zwischen Leser und Text zu werten (vgl. Segal 1981:228).

Festzuhalten ist, daß im Roman explizit Theorien über das Lesen entworfen werden. Ebenso wird die Rolle des Schriftstellers und seine ästhetische Theorie von den verschiedensten Seiten beleuchtet. Auch hier kann man von regelrechten Theorien des Schreibens sprechen. Diese theoretischen Reflexionen[105] kommen zusammen mit einem ludistischen Text, der gespickt voll ist mit Spiegelungen, Doppelgängern und Spaltungen, die auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt sind.[106]

---

[103]Segal sieht hierin eine Parodie auf die Schreibweise des historischen Romans z.B. Ju. Tynjanovs. Der allwissende Autor schafft aus einem einfachen, faktographischen und linearen Ausgangstext einen komplexen Text mit mehreren Ebenen (vgl. 1981:222),

[104]Sie ist auch die ideale Heldin, denn sie kann beliebig programmiert werden (vgl. Segal 1981:228).

[105]Vgl. dazu auch die bereits oben zitierten Äußerungen Svistonovs zu seinem Roman, die unverblümt seine Ansichten zum Ausdruck bringen.

[106]"Die Literatur nun, die Doppelung und Spaltung sowohl gestaltet als auch interpretiert, ist selbst auf eine Weise davon erfaßt, daß ihre Verfahren und Repräsentationsstrukturen im Zwielicht erscheinen: Da gibt es die Doppelgängerei von Autor und implizitem

In diesem offenkundig stark konstruierten Roman, der seine Künstlichkeit und Gemachtheit mittels der Ästhetik des Sichtbarmachens der Verfahren auch offen zeigt, findet zudem - typisch für die Avantgarde-Kunst - die Montagetechnik Eingang (s. Segal 1981:224ff.). Sie dient in der Regel wiederum dazu, die für den metafiktionalen Roman unablässige Theorieorientierung zu unterstreichen. Also etwa dazu, die Gleichsetzung von Schreiben und Lesen zu betonen.[107] Eine andere Möglichkeit liegt im Montieren von heterogenem Material; im folgenden Beispiel handelt es sich um einen Zeitungsausschnitt:

> - Prežde čem napisat' čto-libo, nužno samomu perežit' opisyvaemoe javlenie. Ėtot princip ispoveduet... portnoj Dmitrij Ščclin. On uže okolo dvuch let pišet kakoj-to "roman iz sovremennoj žizni", so vsemi ee užasami. (...) S ėtoj cel'ju Ščelin poželal sam ispytat' stradanija, kotorye obyčno ispytyvajut samoubijcy. On dostal jad, prinjal ego, a zatem lišilsja soznanija. S kvartiry Ščelina dostavili v bol'nicu Marii Magdaliny. Zdes' on provel okolo dvuch mesjacev. (220)[108]

Diesen im Roman graphisch hervorgehogenen Zeitungsausschnitt läßt sich Svistonov wiederholt von seiner Frau vorlesen, um inspiriert zu werden. Es stellt sich heraus, daß Svistonov in gewisser Weise Doppelgänger dieses Experimentators (die Überschrift zu diesem Zeitungsartikel lautet "Romanistėksperimentator") ist, da er ebenfalls einen experimentellen Zugang zu dem von ihm verschriftlichten Material hat. Allerdings setzt er meist nicht sich selbst, sondern seine Protagonisten den inszenierten Experimenten aus. Montiertes Material dient nicht nur der Inspiration; es kann vom Schreiber auch - ohne Veränderung - in einen neuen Kontext gestellt werden. So besteht das Vorwort Svistonovs zum Großteil aus wörtlich übernommenen Passagen aus dem Kinder-Journal *Zvezdočka* (1842) - wobei Vaginov sogar die genaue Zitatstelle angibt.

> Predislovie
> Prijatno čitat' intcresnuju knižku. Za neju ne vidiš', kak prochodit i vremja. Ne pravda li, milye čitateli? (...) A zametili li vy, kakie knigi vam bolee nravjatsja?

Autor, von Erzähler und Held, von Leser und implizitem Leser, von Autor und Leser. Es gibt die Poetik der verdoppelten Erzählinstanzen mit ihren ironischen Brechungen und Selbstaufhebungen (...)." (Lachmann 1990:466)

[107]Als Überschrift über montierten Textteilen findet sich z.B. einmal: "Čital Svistonov: (...) Pisal Svistonov: (...)". (212)

[108]Sicher kannte Vaginov die Erzählung E.A. Poes, *How to Write a Blackwood Article* (1838), in dem es ebenfalls darum geht, daß der Schreiber nur dann den wahrhaften Zugang zu dem von ihm Beschriebenen finden kann, wenn er es zunächst am eigenen Leibe ausprobiert. Auch der sarkastische Stil ist dort schon vorgegeben.

> Konečno, takie, gde vse, o čem govoritsja, skazano prosto, jasno i verno. (...) vse že opisanija ee ostanutsja prekrasnymi, potomu čto oni sdelany verno s prirodoj. (Vaginov 1991:256f.)

Auch dieses Fragment konzentriert sich auf die Theoriebildung im metafiktionalen Text. Es wird das Konzept der mimetischen Literatur in Reinform vorgestellt. Erwähnenswert ist, daß sich dieser Textteil nicht nur völlig kontrastiv zu dem ihn umgebenden Text[109] verhält, sondern daß bereits drei Seiten später vom allwissenden Erzähler inhaltlich etwas ganz anderes behauptet wird. Es wird über die Schaffensmethode (vgl. das bereits erwähnte metonymische Auswahlprinzip) Svistonovs folgendes berichtet:

> Massu poluživych geroev prišlos' otbrosit', mnogich geroev, kak sovpadavšich v nekoej voschiščennosti drug s drugom, prišlos' slit' v odin obraz; i drugich tože, i tret'ich tože, a četvertych ostavit' kak obščij fon, kak tolpu, gde mel'kajut - to golova, to plečo, to ruka, to spina. (Vaginov 1991:259)

Hiermit wird eine zusammenfassende Beschreibung der Vorgehensweise Svistonovs gegeben, für den alles (Texte wie Menschen wie Ereignisse) totes Material ist, inklusive einer Definition der Montagetechnik. Wie sich also deutlich zeigt, reflektiert der metafiktionale Roman *Trudy i dni Svistonova* explizit - in Autothematisierungen und -kommentaren - wie implizit - indem er das Gesagte umsetzt, es vorführt - über die Bedingungen und Besonderheiten von literarischen Konzepten. Die Aufmerksamkeit wird auf das Produkt und zugleich auf den Prozeß, der das Produkt hervorbringt, gelenkt. Und zudem wird ständig daran erinnert, daß der Text selbst nur ein Artefakt ist, ein gemachtes und bedingtes Konstrukt. In der Montage wird - nach Lotman - die Bedingtheit des Bedingten besonders hervorgehoben (vgl. 1981:15).

Es ließen sich auch zum Prinzip der Montage noch viele zusätzliche Beispiele in *Trudy i dni Svistonova* finden. Unterstreichen möchte ich nochmals, daß alle Verfahren und Meta-Kommentare auf der primären narrativen Ebene ebenso wie auf den untergeordneten Ebenen ihren Ort haben. Dadurch wird die Ununterscheidbarkeit der beiden sich spiegelnden Welten - Svistonovs und Vaginovs - verstärkt. Zu dieser Verwobenheit der Codes tragen außerdem verschiedene narrative und stilistische Verfahren bei.

---

[109]Wir befinden uns hier übrigens auf der hypo-hypodiegetischen Ebene. D.h. ebenso wie in der Primärwelt heterogenstes Material zu einem uneinheitlichen Text montiert werden kann, so kann dies auch im Roman Svistonovs geschehen. Kontrastive Verbindungen zwischen den einzelne Fragmenten ergeben sich erst, wenn man *Trudy i dni Svistonova* metafiktional liest.

2.3. Stilistische und narrative Besonderheiten

Der Roman im Roman zeigt interessanterweise eine der Primärnarration vergleichbare Stilistik. Zwar handelt es sich weder hier noch dort um einen klar dominierenden Stil - zu sehr herrscht in *Trudy i dni Svistonova* das synkretistische Prinzip des Kombinierens unterschiedlicher Stile und unterschiedlichen Materials. Dementsprechend finden sich ausgesprochen antiästhetisch gestaltete Passagen neben einem trockenen, lakonischen, oft protokollartig verknappten Stil. Häufig sind auch stark rhythmisierte Passagen, die entfernt an Lyrik erinnern. Gleich der Romananfang wartet mit einer - für die Avantgarde insgesamt typischen - Antipoetik auf:

> Kanal protekal pozadi doma, v kotorom žil Svistonov. Vesnoj na kanale pojavljalis' grjazečerpalki, letom - lodki, osen'ju - molodye utoplennicy. (207)

Bei der Beschreibung eines literarischen Abends im *Dom pečati* (gemeint ist die von den *Obėriuty* 1928 unter Mitwirkung Vaginovs durchgeführte Veranstaltung) nähert sich der Stil dem absurden Nonsense an, der beispielsweise für D. Charms charakteristisch ist (vgl. Gerasimova 1988).

> Snačala vyšel mužčina, vedja za soboj igrušečnuju lošadku, zatem prošelsja kakoj-to junoša kolesom, zatem tot že junoša v odnich trusikach proechalsja po zritel'nomu zalu na detskom zelenom trechkolesnom velosipede (...). Svistonov sidel v sosednej komnate v kresle, otkinuvšis' na cvetnuju spinku s černymi kariatidami, i prislušivalsja k golosam. Golos v seroj kepke govoril o tom (...). Golos v sinej rasskazyval o tom, čto on pišet knigu smertej (...). Golos v očkach basil, čto (...). (225f.)

Für diesen Absatz kann nicht nur der Vergleich mit Charms[110] herangezogen werden, denn die ersten Sätze rufen auch die Folie Lev Tolsoj auf. Die Schilderung der Vorführung bei Vaginov hat als Doppelgänger die verfremdete Perspektive Natašas auf eine Opernvorstellung in *Vojna i mir*. Anhand dieses Textes hat Šklovskij seine Verfremdungstheorie entwickelt, in deren Mittelpunkt eben die erwähnte Opernvorstellung steht.[111] Vaginov transformiert jedoch den Prätext in dem Sinne, daß es nicht mehr die verfremdete Sicht auf ein eigentlich gewöhnliches Schauspiel ist (als ob man etwas Bekanntes zum ersten Male sähe), sondern die *common-sense*-Perspektive auf eine unge-

---

[110]Čertkov bezeichnet die Prosa Vaginovs als von den Formalisten und *Obėriuty* beeinflußt. Der Poetik der *Obėriuty* ähnelt die seltsame, paradoxale Logik und der schwarze Humor (vgl. 1982:225f.).

[111]V. Šklovskij, "Iskusstvo kak priem" (abgedruckt in: Striedter 1969:21).

wöhnliche, wirlich neuartige Erscheinung. So wird im Anschluß an die Vorstellung von den Zuschauern in Frage gestellt, ob es sich bei dem, was sie gesehen haben, überhaupt um Kunst handelt.[112]

Die Ironie, mit der die von Künstlern geführte Debatte über Kunst durchtränkt ist, ist typisch für den gesamten Roman, und zwar sowohl für die Primärnarration als auch für die hypodiegetische(n) Ebene(n). Als Kennzeichen auf der stilistischen Ebene sind außerdem die Sprünge in Raum und Zeit zu werten (*sdvigi* - wiederum charakteristisch für die Avantgarde-Poetik) und der seltsam abgerissene Rhythmus der Prosa (s. Segal 1981:234).

Weiterhin gilt, daß literarische Assoziationen und Zitate ebenfalls ununterscheidbar alle narrativen und ontologischen Ebenen affizieren. Zum Beispiel vergleicht sich Kuku grundsätzlich mit Andrej und weist Naden'ka die Rolle Natašas aus Tolstojs *Vojna i mir* zu. Svistonov dagegen sieht als Prototyp für die von ihm geschaffene Veročka (Naden'ka) die aus Turgenevs *Dvorjanskoe gnezdo* stammende Liza und läßt das 'fiktive' Figurenpaar Kukureku und Veročka in seinem Roman genauso darüber philosophieren wie das 'reale' Paar auf der Primärnarration (vgl. 272, 274). Interessant ist, daß sich zum einen die 'Variante Turgenev' als die richtige herausstellt - Kuku heiratet Naden'ka ebensowenig wie Lavreckij Liza -, und daß sich Svistonov zum anderen nicht mit dem Originaltext *Dvorjanskoe gnezdo* auseinandersetzt, sondern zweifelhafte Aussagen zu Liza aus der Provinz sammeln läßt (die Frau Svistonovs schreibt ihm einen Brief, in dem sie das Liza-Bild einer älteren Dame, einer Pädagogin, eines Ortskritikers und eines ortsansässigen Don Juan zitiert; s. 274). Das heißt Svistonov interessiert sich in diesem Falle nur dafür, was von einem literarischen Text im Gedächtnis eines Durchschnittsmenschen haften bleibt.

Daß es sich bei *Trudy i dni Svistonova* um einen stilistischen Doppelgängertext handelt, beweisen auch die häufigen Wiederholungen von Worten bis hin zu ganzen Satzkonstruktionen. Das Spiegel-Prinzip ist also auch auf der lexikalischen und syntaktischen Ebene anzusetzen.[113] So wird beispielsweise Kuku fast immer mit den Attributen "važno" bzw. "solidno" versehen,[114] mit

---

[112]"- Ja ponimaju, konečno, čto iskusstvo, no začem že objazatel'no gil'otina, - (...)." (226)

[113]Vgl. das diesem entsprechende Ergebnis bei der Untersuchung der Doppelgängertexte Gogol's, Dostoevskijs, Belyjs, Nabokovs (Lachmann 1990:477).

[114]"Kuku važno sidel u nog devuški (...)." (234); "Kuku važno dremal u nog Naden'ki." (235) Mit "solidno" wird oft das von Kuku Gesagte versehen, auch wenn es sich nur um die Uhrzeit handelt.

der Folge, daß er zum einen in einer Art Reduktion lächerlich wirkt und daß zum anderen in der häufigen Nennung der Versuch unternommen wird, den Charakter, das Wesen Kukus für alle Zeiten zu besiegeln. Man könnte hierin beinahe eine magische Macht[115] der Worte vermuten, die, oft genug wiederholt, zu Zauberformeln werden und auf die 'Wirklichkeit' Einfluß nehmen.[116] Der gesamte Roman Svistonovs scheint in gewisser Weise eine magische Beschwörung der 'realen' Welt zu sein, scheint ein Ordnungsprinzip für die Wirklichkeit zu enthalten.[117] Das Prisma des Romans, die Summe aller darin enthaltenen Worte verwandelt schließlich die 'Realität' in eine tote Spiegelwelt. Die letzten Worte im Roman Svistonovs lauten:

> Uže byli opisany otdel'nye časti goroda, kogda on vstretilsja u mečeti s Psichačevym i Ėkesparom. - Ė, dorogoj drug, dobrogo utra, - protjanul ruku Vistonov, - živem? - Živem! (331)

2.4. Spiel mit Namen. Mystik

Eine besondere Komponente des magischen Wortes liegt vor im "magischen Namenwort" (vgl. Šindina 1990:105). Magisch sind die Namen insofern, als sie ihren Träger einerseits auf die Deutung, die mit dem Namen einhergeht, festlegen, und andererseits fest mit dem Träger verbunden, d.h. nicht austauschbar sind. Man könnte jedoch auch die spielerische oder groteske Qualität der Namen hervorheben. Unter metafiktionalen Gesichtspunkten betonen die künstlich wirkenden Namen den Artefakt-Status des Textes (s. Segal 1981:228).

Trina Rublis, der Name der taubstummen Wäscherin z.B. ist - genauso wie die dazugehörige Figur - eine völlig unsinnige Bildung: *tri na rubl's* (s. Segal 1981:228). Eine der möglichen Interpretationen zu Svistonov - gebildet

---

[115]Thematisch paßt zu dieser These, daß in Zusammenhang mit der Kaliostro-Figur Psichačev die Sefirot sowie geheimnisvolle Ziffernalphabete auftauchen.

[116]Die magische und heilige Macht des Wortes behandelt Kapitel II dieser Arbeit.

[117]Bereits in *Kozlinaja pesn'* wird dieser Gedanke explizit ausgesprochen: der "neizvestnyj poėt" will die Welt von neuem mit Worten schaffen, eine neue Melodie für sie finden. In den beiden späteren Romanen - *Bambočada* und *Garpagoniana* - ist es nicht mehr so sehr das Wort, das die Welt ordnet, sondern das Ding (in den beiden Texten steht die Tätigkeit des Sammelns und Ordnens im Vordergrund). So kann ein einziges Konfektpapier, ein winziges Detail Zeichen sein für das ganze riesige Land. Dies Prinzip wird in *Garpagoniana* in der Verschwörung der Gegenstände auf die Spitze getrieben (vgl. Gerasimova 1989:159f.).

von "svist" (Pfiff) bzw. "svistun" (Pfeifer)[118] - soll das Spaltprodukt Vistonov, also den im Roman Svistonovs vertretenen Schreiber, mit einschließen. Hier ist bereits in der Namensgebung die Doppelung bzw. Spaltung angelegt. In Svistonov eingeschrieben ist Vistonov, der Doppelgänger geht vollständig im Original auf, gleichzeitig ist er aber auch eine Reduktion.[119] In "Svistonov" stecken zudem die beiden Wörter "svist" und "ston", also das Pfeifen und das Stöhnen.

Bei dem Wortspiel Kuku - Kukureku handelt es sich dagegen nicht um eine Reduktion, sondern um einen grotesken Verdoppelungsmechanismus. Kuku wird von Kukureku zwar widergespiegelt, erhält aber durch das Hinzufügen weiterer Silben keine zusätzliche Identität. Im Gegenteil: kann man bei Kuku schon assoziieren, daß der Namensträger 'eine Meise hat', so ist Kukureku die onomatopoetisch gebildete Variante zum Hahnenschrei, d.h. die Namensbildung stellt die Lauthaftigkeit - und nicht mehr eine spezifische Semantik - in den Vordergrund. Daß es sich zudem um Spottnamen handelt, unterstreicht gleichzeitig die karikaturhaften Züge Kukus wie auch die eindeutige Determination.[120]

Der Name Psichačevs, des "sovetskij kaliostro", läßt sich zurückführen auf den Wortstamm "psich", was zu der Erklärung 'er ist verrückt' führt (*on psich*). Er bildet somit sowohl auf der Sujetebene einen Doppelgänger zu Kuku - er wird nach Kuku als wichtige Figur für Svistonovs Roman ausgewählt -, als auch, was die Semantik der Namen anbelangt. Allerdings ist zu beachten, daß Svistonov für Psichačev Mitgefühl[121] aufbringt. Beschrieben wird er als "samozvannyj doktor filosofii" (279), als "dobrjak-cinik" (280), der einen Teufelspakt eingegangen ist, sich mit der Kabbala beschäftigt, einem geheimnisvollen Orden[122] angehört und sich selbst in geheimen Blät-

---

[118]Gerasimova deutet Svistonov auf dieser Basis (vgl. 1989:152). Ihre Schlußfolgerung: Svistonov stellt einen eschatologischen Pfiff der Leere dar. Gepfiffen wird im übrigen relativ häufig im Roman. Vielleicht könnte man das Pfeifen in Opposition sehen zum Thema der Musik, die für das Harmoniebestreben im Roman steht.

[119]Evtl. könnte man Vistonov auf die Wurzel "vist" (= Whist, ein Kartenspiel) zurückführen.

[120]Die Namen Kuku und Kukureku sind zudem indeklinabel.

[121]Das immer wieder bei Svistonov auftretende Mitgefühl bzw. Mitleiden in bezug auf Psichačev rührt daher, daß er sich diesmal in den Kreis um Psichačev hineinbegibt, daß er also nicht nur kühler Betrachter des Experiments bleibt - wie bei Kuku -, sondern sich selbst in die Experiment-Situation einbringt.

[122]Die Aufnahmeprüfung Svistonovs in diesen Orden unterliegt übrigens wieder dem schon oben bei der *Obèriu*-Aufführung festgestellten Verfremdungsverfahren. In der Dop-

tern Mephistopheles nennt. Womit er zu einer Doppelgängerfigur auch Svistonovs wird.

Mit Psichačev und dem Personenkreis, den er um sich versammelt, wird ein mystischer bzw. gnostischer Subtext aufgerufen, der - wie sich zeigen wird - der Lächerlichkeit preisgegeben und somit degradiert und zerstört wird. Der ironisch beschriebene "sovetskij kaliostro" Psichačev gibt sich als Mystiker, Magier und Okkultist aus. Er will, zusammen mit seinen Anhängern, die Tradition der Esoterik bewahren.[123] Ein Ort des Bewahrens und Speicherns ist bei Vaginov immer die Bibliothek:

> U Psichačeva v komnate stojala biblioteka po okkul'tizmu, masonstvu, volšebstvu. No Svistonov ponimal, čto Psichačev ne verit ni v okkul'tizm, ni v masonstvo, ni v magiju. (282)

Degradiert wird die hier dargestellte Tradition durch die Niveaulosigkeit Psichačevs, der zudem an das von ihm vermittelte Wissen nicht glaubt und wenig darüber weiß:

> Svistonov smotrel na ėtogo čeloveka, govorjaščego o gimnosofistach, o žrecach Izidy, ob ėlevsinskich tainstvach, o škole Pifagora i, po-vidimomu, malo obo vsem ėtom znajuščego. (286)

Die Anhänger Psichačevs, allesamt ältere Frauen, die Mitglieder im geheimen Bund sind, dem auch Svistonov beitritt, werden besonders ironisiert. Ihre Masken halten dem entlarvenden, verfremdenden Blick Svistonovs nicht Stand:

> Svistonovu oni napominali životnych. Odna - kozočku, drugaja - lošadku, tret'ja - sobačku. On čuvstvoval nepobedimuju antipatiju, no lico ego vyražalo počtitel'nuju nežnost'. (288)

In dieser Gesellschaft löst sich Svistonov gleichsam auf; er verwandelt sich in einen Schatten.[124] Der Schatten bildet zusammen mit Auslöschen und

---

pelgänger-Szene in *Vojna i mir* ist es Pierre, der einen naiven Blick auf die Aufnahmezeremonie in die Freimaurerloge hat, während Svistonov als Experte (das hermetische Wissen Svistonovs wird im Text häufig über das Psichačevs gestellt) die Unsinnigkeit und Lächerlichkeit der Prüfung entlarvt.

[123]Vgl. auch Segal (1981:237). Bereits in *Kozlinaja pesn'* wurde eine Freundes- und Anhängerschaft beschrieben, die sich um Teptelkin mit dem Ziel scharte, die hellenistische Kultur zu konservieren.

[124]"Svistonov, kak ten', sidel u okna." (292) Vgl. auch die Zusammenführung des Schattens mit einem poetischen Prinzip an anderer Stelle: "- Voobrazite (...) nekuju poėtičeskuju ten'" (235). Lachmann stellt einen Zusammenhang her zwischen Schatten und Spiegel und bezeichnet beide als "zentrale Zeichen der Doppelung" (1990:465).

Schweigen[125] ein semantisches Feld, das ebenfalls einer gnostischen Tradition verpflichtet ist. Svistonov als Mittler zwischen beiden Welten, der realen und der transzendenten, hat an beiden Anteil. Nicht nur, daß er als Schatten seines Körpers verlustig geht, er verzehrt sich auch selbst im Schöpfungsakt:

> Ėto soprovoždalos' boleznennymi javlenijami: serdcebieniem, drožaniem ruk, oznobom, utomljajuščim vse telo, naprjaženiem mozga. K utru Svistonov, kak kukla, sidel pered oknom. Emu chotelos' kričat' ot toski. On čuvstvoval boleznennuju opustošennost' svoego mozga. (265)

Jeder Schreibphase - man denke an die Vorstellung des Schreibens als Übertragen der Figuren aus der lebendigen in eine tote Welt - folgt ein solcher todesähnlicher Zustand, der an die von der Gnosis vorgenommene Trennung von Körper und Geist erinnert. Segal sieht in der schlafenden Trina Rublis[126] die mystische Zeugin dieser gnostischen Ordnung (vgl. Segal 1981:232). Zur Gnosis-Deutung paßt auch, daß alle schöpferischen Phasen immer mit der Nacht korrelieren. Auffällig sind in diesem Zusammenhang ebenfalls die in bezug auf den Schaffensprozeß häufig verwendeten Passivkonstruktionen:

> Svistonovu pisalos' segodnja tak, kak nikogda ešče ne pisalos'. (275)

Das Schreiben führt in die Welt der Stille und Erstarrung. Literatur ist eben nicht gleichzusetzen mit Harmonie und Musik - wie es Svistonov einmal in der Empfindung eines romantischen Jünglings scheinen will (s.o.) -, sondern mit einer leeren, toten Kunstkammer. Darauf lassen sich auch die erste und die letzte Kapitelüberschrift - "Tišina" - beziehen, womit sich der Roman offensichtlich einem zyklischen Weltbild verpflichtet. Allerdings ist am Ende des Textes alles, selbst die Stadt Petersburg[127], von der Auslöschungsgeste betroffen. Keine Stimme ertönt mehr in dieser Stille, und es ist fraglich, ob - trotz der durch die Verdoppelung evozierten Zyklus-Vorstellung - ein Neubeginn möglich ist.[128] Damit setzt Vaginov der mit Gogol' in Verbindung ste-

---

[125]So ist etwa das Motiv des Schweigens wichtig in Belyjs Werk. Zum Symbolismus s.u.

[126]Die, wie bereits erwähnt, taubstumm ist. Damit gehört auch sie in die Sphäre, in der Stille, Tod und Mystik zusammengeschlossen werden.

[127]Die für die gesamte Welt steht. Petersburg in den Roman einzufangen bedeutet also, ein Welt-Buch zu schreiben und somit alles Lebendige auszulöschen. Hier findet die alte Vorstellung der Welt, die wie ein Buch gelesen werden kann, Eingang.

[128]Nur ein Phönix-Mythos wäre in der Lage, die Welt von Neuem erstehen zu lassen. Zwar taucht im Roman auch eine Verkörperung dieses Mythos auf - Psichačev als Graf Phönix -, doch durch die Verbindung mit der lächerlichen Gestalt des "sovetskij kaliostro"

henden literarischen Tradition des Nichts (vgl. Hansen-Löve 1994b, 1997) ein Ende. Wie Gogol', so verarbeitet auch Dostoevskij die Mystik des Schweigens und des Nichts, die u.a. auf die Sekte der Hesychasten und auf altes gnostisches Gedankengut zurückgeht.[129] Vaginovs Sicht auf die Prätexte beraubt diese der Transzendenz, d.h. in *Trudy i dni Svistonova* wird die Auslöschung absolut gesetzt und jegliche transzendente Konnotation gelöscht.

Vermittelt über das Thema der Mystik führt Vaginov zudem eine Auseinandersetzung mit dem Symbolismus. Daß sich die Dualität Diesseits - Jenseits nicht nur mit dem romantischen Weltbild, sondern auch mit dem Symbolismus verrechnen läßt, wird deutlich, wenn man das hermetische Wissen, das in *Trudy i dni Svistonova* entfaltet wird, berücksichtigt.[130] In den früheren Texten Vaginovs (v.a. in den Gedichten, aber auch noch in *Kozlinaja pesn'*) ist die Nähe zu den Symbolisten spürbar. Für *Trudy i dni Svistonova* gilt nun, daß zwar das Grundmodell des Symbolismus (ganz verkürzt beruht es auf einer dualen Weltsicht, die von der Existenz zweier Welten ausgeht, wobei die 'Realität' nicht nur auf sich verweist, sondern auch immer auf etwas Transzendentes) aufgegriffen, in einem Transformationsschritt dann aber ad

---

wird auch dieser Mythos degradiert. In *Kozlinaja pesn'*, wo der Text viel stärker mythopoetisch aufgeladen ist - auch mit einer Phönix-Figur -, kann es Erneuerung noch geben.

[129]Im Gegensatz zu den Figuren Gogol's und Dostoevskijs, die sich selbst auflösen wollen, die in aphatischen Anfällen vergehen, streben die oberflächlichen Figuren/Karikaturen Vaginovs die Verewigung in der Literatur an. Sie lieben die Selbstdarstellung, die allerdings von der Perspektive Svistonovs entlarvt wird. Ebenso wie in den doppelgängerischen Texten Gogol's und Dostoevskijs ist es der fremde Blick bei Vaginov, der die Figuren auslöscht. Die Differenz besteht darin, daß es bei Vaginov die entlarvende Perspektivik des Schriftstellers auf seine Umgebung ist, während es sich bei den Prätexten z.B. um den Blick des Vorgesetzten handelte (vgl. zu Gogol' und Dostoevskij Lachmann 1990:473).

[130]Offensichtlich ist, daß der "sovetskij kaliostro" einen Posttext zu Kuzmins *Čudesnaja žizn' Iosifa Bal'zamo, grafa Kaliostro* (1916) bildet. Konkret nachweisen läßt sich z.B. die Lesart, daß die Tochter Psichačevs - Maša - eine Weiterentwicklung der Engelsgestalt Lotta aus Kuzmins Roman ist. Natürlich zählt Kuzmin nur in seiner frühen Phase zum Symbolismus; danach rechnet man ihn zu den Emotionalisten. Vaginov gehörte einige Zeit zum Kreis um Kuzmin (er veröffentlichte im Almanach *Abraksas* seine frühe Prosa, s.o.). Er galt als "Lieblingsschüler" Kuzmins. Bezüge lassen sich u.a. auch herstellen zu Belyjs Roman *Serebrjanyj golub'* (1909), wie überhaupt Belyj für Vaginovs Schaffen eine wichtige Größe war. Außerdem werden Gedichte Bloks - bzw. Teile daraus - wörtlich zitiert; sie bilden lyrische Intexte auf der Primär- wie Sekundär-Ebene von *Trudy i dni Svistonova*. Ugrešič betrachtet Belyj, Sologub und Kuzmin als die Symbolisten, die Vaginov v.a. rezipiert hat (s. 1990:83).

absurdum geführt wird. Nicht die Idee des Mythos enthält das Geheimnis der Welt; bei Vaginov gibt es kein Geheimnis mehr, sondern nur noch den gemeinen Alltag, den *byt*.

2.5. *Byt*

Vereint wird das gegensätzliche Paar Mystik - *byt* zunächst noch in der Figur Psichačevs, der als - zwar falscher - Mystiker gleichzeitig als guter Familienvater und Liebhaber des gemütlichen Familienlebens, des *byt*, gezeichnet wird. Diese Opposition klingt auch in der ihm gewidmeten ironischen Kapitelüberschrift "sovetskij kaliostro" an. Die ihn umgebenden Figuren dagegen sind jeglicher Mystik bar, sind nur noch über den *byt*, und zwar den besonderen sowjetischen *byt*,[131] definiert. Als Beispiel möchte ich das Kapitel "Bor'ba s meščanstvom" anführen, in dem das stupende Leben Derjabkins (er hat sich dem Kampf gegen das Kleinbürgertum verschrieben, ist aber selber nur eine lächerliche Figur) und seiner Frau aufgerollt wird.

> Derjabkin bol'še vsego na svete bojalsja vazoček. Derjabkin blednel pri slove - meščanstvo. Poėtomu on ne pozvolil svoej novoj žene vnesti v komnatu, im zanimaemuju, devič'ju krasotu: geran' i fuksiju. Takže on ne dal ej povesit' na stenku fotografiju ee matuški. (312f.)

Vaginov scheut sich nicht, ein gesammeltes *byt*-Szenarium zu entwerfen. Es werden fernerhin erwähnt: handgearbeitete Vorhänge, Kitsch, Bilder, Fotoalben, Hauspantoffeln usw. All diese Gegenstände werden mit dem Begriff *meščanstvo*, der in den 20er Jahren als Schimpfwort galt und politisch gefärbt war, belegt. Materieller *byt* ist für die Avantgarde ein negatives Kriterium, denn er steht für Statik, Stillstand,[132] Banalität, Kitsch (*pošlost'*), mimetisches Prinzip. Im Vergleich dazu die positiv besetzte Reihe: Dynamik, Revolution, anti-mimetisches Prinzip, Ungegenständlichkeit.[133] Als Zeichen der Krise der Avantgarde wertet Flaker Šklovskijs Aussage von1926, wenn dieser davon spricht, daß sich die Kunst einem neuen Alltag zuwenden müsse ("iskat' novogo byta"; s. Flaker 1989c:110).

---

[131]Zum avantgardistischen Verständnis von *byt* und zur Begriffsbestimmung insgesamt vgl. Flakers Aufsatz "Alltag (byt)" (1989c).

[132]Z.B. bei Jakobson: "Dem schöpferischen Drang in eine veränderte Zukunft stellt sich eine Tendenz zur Stabilisierung einer unveränderlichen Gegenwart entgegen, ihre Überwucherung mit fadem Trödel, Abgestorbenheit des Lebens in engen, verknöcherten Schablonen. Der Name dieser elementaren Gewalt ist - byt." (zit. nach Flaker 1989c:106)

[133]Zu Malevič, der den *Obėriuty* nahestand, vgl. Flaker (1989c:107) und Glanc (1996).

Vaginov nun, der der späten Avantgarde angehört, entwickelt eine eigene (anti-avantgardistische) Ästhetik[134], wird zum *bytopisatel'*. Er fokussiert in seiner Prosa Details, Nebensächliches, Gegenständliches im Besonderen,[135] den Alltag mit seinen unterschiedlichen Lebensformen im Allgemeinen. Ein metafiktionales Argument zum *byt* könnte lauten: die Tatsache, daß *realia*, deren Realitätsnähe zudem noch stark betont wird, Eingang in die Prosa Vaginovs finden, verstärkt einerseits den Eindruck einer Realitätsorientierung. Das mimetische Prinzip wird aber andererseits einer Subversion unterzogen, wenn etwa zu viele unzusammenhängende Details ohne die dazugehörigen Hintergründe aufgelistet werden.[136] Oder wenn, wie im Kapitel "Bor'ba s meščanstvom", der *byt* satirisch dargestellt wird.[137] Dem Prinzip des *byt* wird in *Trudy i dni Svistonova* letztlich alles untergeordnet, ihm unterliegt z.B. auch die Bücherwelt[138] - ein Aspekt der bereits erwähnten *knižnost'* -, was sich in der hypergenauen Beschreibung von Bibliotheken äußert (hier ist es die von Svistonov):

> Lenočka provela trjapočkoj po koreškam knig. Teper' zdes' tak mnogo knig, no, bože moj, kakich knig: rukopisnye dnevniki neizvestnych činovnikov, knižki "na každyj den'" pochotlivych studentov, perepiska kakogo-to muža s ženoj, po-vidimomu, železnodorožnogo služaščego, tonen'kie brošjurki, izdannye grafomanami, filosofskie knigi, s kondačka napisannye akterami, dlinnen'kie, v kožanych perepletach, al'bomy vostoržennych podrostkov, Sankt-Peterburgskij kalendar' na leto ot Roždestva Christova 1754. (...) Kulinarnye knigi, lečebniki, knigi, po-

---

[134]Im Vergleich dazu die Funktion des *byt* bei den *Obėriuty*: "Eine der Grundlagen der Poetik der Gruppe OBĖRIU, der auch Zabolockij angehörte, und besonders der Poetik von Charms ist eben eine absurde Häufung von alltäglichen Details, Gesten und vulgären Sprechschablonen (...)." (Flaker 1989c:115)

[135]Häufig werden diese Details in puren Aufzählungen vorgestellt. Hypertrophiert wird dies Aufzählungsverfahren in *Garpagoniana*, wo in seitenlangen Listen unwichtige Gegenstände aneinandergereiht werden. Aber auch schon in *Kozlinaja pesn'* wird dem *byt* besondere Aufmerksamkeit gewidmet: es gibt da den Kitschsammler Kostja Rotikov, oder Miša Kotikov, der Gegenstände aus dem Leben eines von ihm verehrten Schriftstellers sammelt.

[136]Vgl. Waugh 1984. Siehe auch Ugrešič, die feststellt, daß die Beschreibungen bei Vaginov dazu tendieren, in Kitsch und Karikatur umzukippen (1990:84).

[137]Vgl. hierzu Flaker, der die Rolle des *byt* bei Belyj, Zamjatin und Sologub herausstreicht (1989c). Diese Autoren stehen in einer Gogol'schen Tradition der "Irrealisierung des *byt*" (ebd.).

[138]Bljum/Martynov lösen viele der verstreut zu findenden bibliographischen Angaben in den Texten Vaginovs auf. Sie bezeichnen ihn als *bytopisatel'* des bibliophilen Lebens im Petersburg der 20er Jahre, denn er beschreibt das Leben in den Antiquariaten und unter den Bibliophilen (vgl. 1977:218f.).

> svjaščennye davno uže ne suščestvujuščim tancam, kartočnym igram, i poločki s klassikami, i tomy i pački koe-kak postavlennych i položennych knig. (216)

Die hier vorgestellte Bibliothek muß einem Sammler gehören, der Bücher und Aufzeichnungen unabhängig von ihrem Wert und ihrer Thematik anhäuft. Und auch der Erzähler verfährt ebenso, denn er vermischt in seiner Aufzählung wesentliche mit unwesentlichen Details. Später will Svistonov diese seine Bibliothek neu ordnen. Das siebte Kapitel ("Razborka knig") ist ganz dieser Tätigkeit gewidmet:

> No raspredelenie knig po otdelam, kak izvestno, - tjaželyj trud, tak kak vsjakoe razdelenie uslovno. (...) On razdelil knigi po stepeni pitatel'nosti. (...) Ne edinstvennyj li princip - vremja. No pomestit' izdanie 1573 goda s izdanijami 1778 i 1906... togda vsja ego biblioteka prevratitsja v cep' odnich i tech že avtorov na različnych jazykach. Cep' Gomerov, Vergiliev, Gete. Ėto okazalo by, bezuslovno, vrednoe vlijanie na ego tvorčestvo. (304f.)

Der Bibliophile Svistonov spielt mehrere, auch völlig unorthodoxe Ordnungsprinzipien in bezug auf seine Bibliothek durch. Der Schriftsteller entpuppt sich hier als Sammler[139] und Ordnung Schaffender, wobei Zufallsprinzip und Mechanik der Tätigkeit im Vordergrund stehen. Dies widerspricht dem Bild vom Autor als Genius, als Visionär, wie es an anderer Stelle erzeugt wurde. Die Metapher des Sammelns geht zudem mit der der Jagd zusammen: der "Nährwert" der Bücher korrespondiert mit dem der 'lebendigen' Personen:

> "Ljudi - te že knigi, - otdychaja, dumal Svistonov. - Prijatno čitat' ich. Daže, po žalyj, interesnee knig, bogače, ljud'mi možno igrat', stavit' v različnye položenija." (305)

Sowohl Bücher wie Menschen werden von Svistonov unter dem Gesichtspunkt des Materials betrachtet und eingeordnet.[140] Man kann deshalb von einer Doppelgängerei zwischen Büchern und Figuren sprechen, zwischen der toten *byt*-Welt und den 'lebenden' Protagonisten. Daß das Prinzip des *byt* schließlich triumphiert, sich im Spiegel der Kunst Original und Kopie vertauschen, zeigt sich nicht zuletzt in der Metamorphose der Figuren in tote Gegenstände.[141]

---

[139]Der reale Doppelgänger zu Svistonov ist Vaginov selbst, der ebenfalls leidenschaftlicher Sammler von Büchern und Gegenständen war.

[140]"Dlja Svistonova ljudi ne delilis' na dobrych i zlych, na prijatnych i neprijatnych. Oni delilis' na neobchodimych dlja ego romana i nenužnych." (319f.)

[141]Vgl. zu dieser Interpretation auch Ugrešič (1990:86).

Um zu einer abschließenden Einordnung von *Trudy i dni Svistonova* und einer Funktionsbestimmung der metafiktionalen Schreibweise zu gelangen, erscheint es sinnvoll, das *bytopisanie* von *Trudy i dni Svistonova* vor den Hintergrund des Romans *Kozlinaja pesn'* zu stellen. Bereits im ersten Roman Vaginovs läßt sich die Thematisierung des *byt* ausmachen - was sich auch im Verfahren des Schlüsselromans (reale zeitgenössische Personen wurden zur Vorlage von Protagonisten des Textes) niederschlägt. Allerdings wird dagegen ein umfangreiches Mythos- und Phantastik-Konzept aufgeboten. Der dargestellte Schriftsteller "neizvestnyj poėt" wählt, vom neuen sowjetischen Alltag erdrückt, den Ausweg des Selbstmords. Deshalb kann seine metatextuelle Reflexion über die Rolle des Autors auch ernstgenommen werden:

> (...) - oni ničego ne pojmut, esli ja stanu govorit' o neobchodimosti zanovo obrazovat' mir slovom (...). Oni ne pojmut, čto poėt dolžen byt', vo čto by to ni stalo, Orfeem i spustit'sja vo ad, chotja by iskusstvennyj, začarovat' ego i vernut'sja s Ėvridikoj - iskusstvom, i čto, kak Orfej, on obrečen obernut'sja i uvidet', kak milyj prizrak isčezaet. Nerazumny te, kto dumaet, čto bez nischoždenija vo ad vozmožno iskusstvo. (Vaginov 1989:95f.)

Dagegen ist in *Trudy i dni Svistonova* keine Rückkehr aus der Hölle vorgesehen, weder für den Autor noch für die Figuren. Im folgenden zitiere ich die Gedanken Svistonovs zur Kunst, die obige Aussagen in ein völlig anderes Licht tauchen:

> - Voobrazite (...) nekuju poėtičeskuju ten', kotoraja vedet živych ljudej v mogilku. Rod nekoego Vergilija sredi dačnikov, kotoryj nezametnym obrazom vedet ich v ad, a dačniki, voobrazite, kovyrjajut v nosu i s buketami v rukach gus'kom za nim sledujut, predpolagaja, čto oni otpravljajutsja na progulku. Voobrazite, čto oni vidjat ad za kakim-nibud' cholmom, kakuju-nibud' ložbinku, seren'kuju, strašno grustnen'kuju, i v nej sebja vidjat golen'kimi, sovsem golen'kimi, daže bez figovych listočkov, no s buketami v rukach. I voobrazite, čto tam ich Vergilij, tože golen'kij, zastavljaet ich pljasat' pod svoj dudočku. (235f.)

Hier ist nochmals die ästhetische Theorie Svistonovs in aller Deutlichkeit verbalisiert. Offensichtlich ist die Differenz der beiden Passagen. In *Trudy i dni Svistonova* sind Phantastik und Mythos abgewählt: d.h. es ist weder die Auferstehung des Phönix aus der Asche möglich noch die Rückkehr aus der Hölle. Thema ist vielmehr die Transformation der von Mythos und Phantastik befreiten Alltagswelt, des neuen sowjetischen *byt* in der Literatur.

3. Abschließende Interpretation

Trudy i dni Svistonova ist somit als ein *Minus-priem* in bezug auf den Vorgängertext *Kozlinaja pesn'* zu sehen. Im übrigen kann *Trudy i dni Svistonova* tatsächlich als direkte Antwort auf die völlig inadäquate zeitgenössische Lektüre von *Kozlinaja pesn'* verstanden werden (s. Nikol'skaja 1991:8). *Kozlinaja pesn'* wurde beinahe ausschließlich als Schlüsselroman gelesen, d.h. es wurde vom Publikum eine 'Jagd' entfacht auf die 'realen' Doppelgänger der fiktiven Protagonisten.[142] In *Trudy i dni Svistonova* wird aus diesem Sujet die eigentlich banale Geschichte entfaltet: ein Schriftsteller schreibt einen Roman, indem er seine gesamte Umgebung als potentielles Material für seine auf Zufall und Mechanik basierende Schöpfung betrachtet. Darin spiegelt sich - verzerrt und hypertrophiert - die tatsächliche Rezeptionsgeschichte von *Kozlinaja pesn'*. Ebenso wie das Publikum Vaginovs die phantastische mythopoetische Ebene von *Kozlinaja pesn'* vollkommen übersah, wird diese in der von Svistonov entwickelten ästhetischen Theorie vernachlässigt. Wenn man diesen Punkt in die Interpretation von *Trudy i dni Svistonova* mit einbezieht, kommt man zu folgendem Schluß: der hassende Autor, der die Wirklichkeit vertilgt (s. Segal 1981:219), ist zugleich in einem Umkehrschluß zu lesen als Nachruf auf wahre Schöpfung, die eben nicht nur in der Abbildung von 'Realität' - dem Programm Svistonovs - besteht, sondern auch mit einem imaginärem Vermögen, mit der *phantasia* zu tun hat.

Beide Romane - *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* - handeln vom Untergang der Kultur, vom Versuch, sie zu bewahren (etwa im Sammeln von Büchern und Gegenständen, in der Betonung des *byt*), vom Scheitern der Helden. Wenn in *Kozlinaja pesn'* noch ein Ausweg aus dem völligen Niedergang offengelassen wurde, so wird diese Möglichkeit im späteren Roman verwehrt. Die zunehmende Degradation von Autor, Helden und 'Wirklichkeit' zeitigt auch eine wirkungsästhetische Implikation, denn selbst der Rezipient fühlt sich in den nivellierenden Sog hineingezogen, fühlt sich verhöhnt. Der reale Leser sieht sich als Doppelgänger der fiktiven Leser des Romans Svistonovs, die mit Beschämung, Beleidigung und "duševnaja pustota" reagieren.

---

[142]Vaginov reagierte auf diese Situation in einem Vorwort, das er für die zweite, nicht zustande gekommene Auflage von *Trudy i dni Svistonova* schrieb. Dort fordert er seine Leser auf, weder den dargestellten Autor noch die Figuren mit realen Protagonisten zu vergleichen. Vgl. Nikol'skaja (1989:12).

Eine mögliche Rettung für den Rezipienten besteht nun darin, daß er sich auf das intellektuelle Spiel, auf die ausgeprägt theoretische Orientierung des Textes einläßt, daß er den Text als metafiktionalen Roman liest. Der Text selbst unterstützt diese Lesart durch die ständige Unterbrechung der Illusionsbildung im Sichtbarmachen der Verfahren, durch die solchermaßen gebrochene Fiktionalität. Der Prozeß der Verschriftlichung spiegelt sich in seinem eigenen Gegenstand, Produkt und Prozeß werden gleichwertig behandelt. Für *Trudy i dni Svistonova* ist nicht nur das von den Formalisten konstatierte *obnaženie priema* wesentlich, sondern, wie es ein zeitgenössischer Kritiker formulierte, ein "obnaženie sjužeta".[143] Die formalistische Theorie von der "Kunst als Gesamtheit ihrer Verfahren" wird von Vaginov in einer so umfassenden Weise umgesetzt, daß der Roman schließlich beinahe in eine absurde Ästhetik umschlägt (s. Nikol'skaja 1988:75). Das auf die Spitze getriebene metanarrative Verfahren des *tekst v tekste* sowie die ständige Thematisierung und Demonstration des Schreibprozesses und der damit verbundenen Literaturtheorien machen die Besonderheit der Vaginovschen Meta-Fiktion deutlich. Es wird ein nur schwer entzifferbares Spiel mit einfachen und verzerrten (Zauber-)Spiegeln in Gang gesetzt.

Vor allem ein Spiegel ist hierbei von zentraler Bedeutung: der zwischen der primären (dem Vaginovschen Roman) und der hypodiegetischen Narration (dem Svistonovschen Roman). Je nach Blickwinkel auf diesen Spiegel scheinen Original und Abbild mal zu verschmelzen (s. mein obiger Punkt der Ununterscheidbarkeit), mal zu divergieren. Eine Differenz besteht nun darin, daß die sekundäre Narration auf den Prinzipien Chaos und Zufall beruht, wohingegen die Primärnarration ein planvolles Vorgehen vorführt. Es werden die "trudy i dni" Svistonova in chronologischer Reihenfolge und in einer als existent ausgewiesenen Stadt erzählt. Die *histoire* also scheint Konsistenz aufzuweisen, wenn auch der *discours* durch *sdvigi*, besondere Rhythmisierung usw. die formalen Qualitäten des Textes betont. Demgegenüber ist der Roman im Roman ein wahrhaftes Experiment, sowohl auf die *histoire* als auch auf den *discours* bezogen. Denn, bedingt durch die Dominantsetzung des Zufallsprinzips, werden unterschiedlichste Chronotopoi gemischt: z.B. Grusinien, Paul I., Heinrich III., das napoleonische Frankreich und das Petersburg der 20er Jahre. Der Prozeß des wahllosen und immer hektischer

[143]Vgl. Nikol'skaja/Ėrl' (1991:561). Es handelt sich hierbei um eine der wenigen Rezensionen zu *Trudy i dni Svistonova*; der Roman wurde von den Zeitgenossen ansonsten fast völlig übersehen (vgl. ebd.).

werdenden Sammelns Svistonovs[144] bringt als Produkt kein Nebeneinander zerstückelter Sujet- und Kompositionslinien hervor, sondern ein Geflecht, ein Gewebe. Daraus läßt sich schließen, daß sich der Text in selbstgenerativer Manier seinen Sinn selbst produziert, daß er ein eigenes, vom Autor unabhängiges Leben führt (vgl. die oben erörterte Pointe von *Trudy i dni Svistonova*).

Aber nicht nur die fiktiven Strategien des eigenen Textes werden vorgeführt, sondern auch die fremder Texte bzw. Gattungen, die beim Hereinzitieren gleichzeitig parodiert werden. Dabei werden pro anvisiertem literarischem System jeweils alle Ebenen - Leser, Schreiber und Helden - aufgerufen und parodistisch unterminiert. So ist z.B. das Modell der romantischen Literatur, insbesondere die Untergattung der Doppelgängerliteratur, eine Ausrichtung von *Trudy i dni Svistonova*. Der dazugehörige Schreibertyp wäre das verkannte Genie (Kuku bzw. Svistonov-Mephistopheles), der Leser spiegelt sich in Svistonov in der Rolle des romantischen Jünglings, den Helden stellt etwa der verliebte, sich als verkannter Künstler fühlende Kuku vor (oder Svistonov als Vertreter des Helden im Künstlerroman). Eine intertextuelle Auseinandersetzung führt *Trudy i dni Svistonova* außerdem mit dem Symbolismus - v.a. in der Psichačev-Geschichte -, als Spätavantgardist natürlich auch mit der Avantgarde-Poetik, und nicht zuletzt mit dem russischen Realismus. Nicht nur, daß ein Mimesis-Konzept, das auf einer Spiegelung von 'Realität' im Text beruht, sich als grundsätzlich fragwürdig herausstellt. Vaginov parodiert in besonderer Weise auch die Verfahren des historischen Romans, oder er transformiert das Verfremdungsverfahren Tolstojs, oder er spielt mit der Jagdmetapher auf Turgenevs *Zapiski ochotnika* an, oder er greift ganz konkret die Idee des sozialrevolutionären Romans des 19. Jahrhunderts (Herzen, Černyševskij) auf, der den realen Leser zu einem neuen Verhalten anleiten wollte. In *Trudy i dni Svistonova* wird diese Veränderung der 'Realität' in den Text verlagert - Svistonov programmiert erfolgreich seine 'realen' Protagonisten. Dem Experiment mit den Figuren, ihrer Beeinflussung durch Svistonov (auf der als 'real' wie auf der 'fiktiv' ausgegebenen Ebene des Textes) folgt die Zuspitzung, daß nämlich der fertige Roman, das Produkt Macht gewinnt über den ihn hervorbringenden Autor. D.h. das Prisma des Romans siegt nicht nur über das als oberflächlich entlarvte Leben, das Kultur mit *byt* vertauscht hat, sondern auch über seinen Schöpfer. Auf einer übergeordneten Ebene, in einer weiteren Drehung der

[144]Vgl. dazu auch obiges Zitat zur Sinnfrage: "Svjaznost' i smysl pojavjatsja potom."

Spirale kann zudem von einem Programmieren des Vaginovschen Textes von seiten des realen Lesers gesprochen werden. Der Doppelgängerroman *Trudy i dni Svistonova* bietet so viele Detailbeschreibungen, Bezüge auf fremde wie auf eigene Texte, montierte Einheiten, lyrische und Traum-Intexte auf - die zudem noch in der Spiegelung unendlich vervielfältigt werden -, daß je nach Blickwinkel und Kombination der fragmentarischen Elemente immer neue Interpretationen hervorgetrieben werden. Der metafiktionale Roman *Trudy i dni Svistonova* fordert dementsprechend die aktive Mitarbeit des Rezipienten, der, wenn er sich auf das kreative Lese-Spiel einläßt, zu der Erkenntnis gelangt, daß Vaginov all den von ihm aufgerufenen Traditionen den Spiegel einer amimetischen, widersprüchlichen und autoreflexiven Fiktion entgegenhält, einer Fiktion, die das Experiment bis an die Grenze zum Absurden treibt, bis zur Auflösung des eigenen Textes.

IV. *BAMBOČADA*: DER VERSPIELTE ODER DER MUSEALE META-ROMAN?

0. Einleitung

Spielen und Sammeln stehen im Mittelpunkt des dritten Romans Vaginovs, der 1931 erschien. Es war der letzte Roman, den Vaginov noch zu Lebzeiten veröffentlichen konnte.[1] Der Ort der Handlung ist Leningrad, doch bleibt die Stadt seltsam unbestimmt, beinahe unwirklich, die Zeit der Handlung sind die Jahre 1928/1929[2]. Alles dreht sich um den Protagonisten Evgenij Felinflein; mit ihm beginnt der Text, mit seinem Tod endet er. In Leningrad schart er einen Haufen von exzentrischen Figuren um sich, seine Verlobte Laren'ka, den Kochkünstler, Ingenieur und Sammler Toropulo, den Professor, Spieler und Sammler Punševič, den Erzähler Ermilov, den Photographen und Kunstmaler Kerepetin, um nur einige zu nennen. Desweiteren erscheinen Schauspieler und schlechte Dichter auf der Textbühne. Diese Menschen treffen sich zu privaten Veranstaltungen, die oft den Charakter fröhlicher Gelage annehmen. Sie kümmern sich nicht um das, was um sie herum vorgeht, um gesellschaftliche Ereignisse oder gar um Politik. Sie philosophieren und diskutieren oft, aber dabei geht es um persönliche Dinge oder um diverseste Fragen zu Kunst und Kultur.

Evgenij selbst ist ein Abenteurer, ein Spieler, Schwindler, Musiker, Künstler und Sammler. Nicht zufällig soll der Roman zunächst "Igrok" heissen (vgl. Nikol'skaja/Ėrl' 1991:571). Es existiert hierzu ein an den Verlag "Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade" gerichtetes Schreiben Vaginovs von 1929:

> V nastojaščee vremja pišu povest' na šest' listov - "Igrok". Dejstvie povesti protekaet v glubokoj provincii. V centre povesti - plut, šuler, igrok - Felin-Flein. On oderžim mysl'ju, čto ves' mir - arena dlja plenitel'nych ego prodelok. Felin-Flei-

---

[1] Zur - ausgesprochen spärlichen - zeitgenössischen Rezeption s. Nikol'skaja/Ėrl' 1991:571.

[2] Vgl. die Anmerkungen der deutschen Romanausgabe von A. Tretner (1993:159).

nu 20 let, on vesel, ostroumen, - centr povesti v ego stolknovenii s neumnymi i neveselymi ljud'mi. (Nikol'skaja/Ėrl' 1991:571)

Dieser Arbeitsplan wird verändert: Aus "Igrok" wird "Bambočada", aus Felin-Flein wird Felinflein, aus der Provinz wird, zumindest zum Teil, Leningrad. Evgenij verläßt die Stadt nach seiner Erkrankung an Tuberkulose, macht Zwischenstation in einem Nest irgendwo in der Provinz, um sich schließlich in ein Sanatorium auf die Krim zu begeben. Auch Vaginov litt an dieser Krankheit, auch er hatte einen Krim-Aufenthalt hinter sich, bevor er 1934 starb. Dementsprechend wird dem ehemals als lustig und heiter konzipierten Text eine traurige Komponente beigefügt. Daraus ergibt sich die Vermutung, daß die oft privat und melancholisch anmutenden Töne in *Bambočada* durch die autobiographische Vorlage bedingt sein könnten.

Wie die beiden früheren Texte *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* ist auch *Bambočada* kein Text, der sich einer einfachen Lektüre erschließt. Er ist vielmehr sehr komplex strukturiert, vielschichtig, heterogen bis hin zur Widersprüchlichkeit. Und es handelt sich wieder, wie zu zeigen sein wird, um einen Meta-Roman. So heterogen wie das Figurenensemble - das in *Kozlinaja pesn'* noch fast ausschließlich aus Schreibern bestand - erscheint auch die semantische und formale Komposition: zwar sind Sammeln und Spielen die beiden semantischen Kernbereiche des Romans, doch nehmen sie bei weitem nicht eine solch zentrale Stellung ein wie das explizite Schreibthema, das in Vaginovs Schaffen zuvor von herausragender Bedeutung war. Galt das Interesse also in den beiden ersten Romanen ganz eindeutig den Themen Fiktion, Verfahren der Textproduktion, Literatur oder auch Kunst und Kultur im allgemeinen, so rückt *Bambočada* von der Schreibthematik gänzlich ab. Es bleibt zwar der semantische Bereich von Kreativität und Kunst erhalten, doch der neue Figurentyp hat nun neue Kristallisationspunkte: das Spielen und das Sammeln.

Ging Kreativität in *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* mit einer Aporie einher, so sucht man nun beinahe vergeblich nach 'echten' Konflikten, nach einem 'echten' Dilemma. Nicht daß es an Differenzen fehlte, doch werden diese weder konsequent aufgebaut noch durchgehalten. Sie lösen sich immer wieder auf wundersame Weise auf. Dies gilt für die Oppositionen Leben vs. Tod ebenso wie für Leben vs. Kunst und Literatur vs. bildende Kunst und Sammeln vs. Spielen etc. Leben etwa meint nicht 'reales' Leben, sondern ist mit Schwindel und Scheinhaftigkeit korreliert, wodurch eine Theaterwelt evoziert wird. Vaginov selbst legt diese Verbindung in obigem Zitat nahe, indem er die Welt als Arena deklariert. Das in *Bambočada*

herausgestellte Vorzeichen von Theater oder auch Inszenierung ist das des 'als-ob', aber auch Fiktion und Spiel stehen unter diesem Vorzeichen. Hier deutet sich bereits ein wichtiges Merkmal an, das vielen Ereignissen und Konstrukten im Text eignet: die Grenzüberschreitung bzw. das Verwischen und Verschwinden von Grenzen. Der Text gibt die Bühne ab für ein Spiel, das alle Differenzen aufweicht und letztlich bedeutungslos werden läßt.

Zum Prinzip des Spiels gesellt sich das des Sammelns, das ebenfalls in vielen Facetten vorgestellt wird. Über das Thema des Sammelns eröffnet sich eine Parallele zum ersten Roman Vaginovs, denn *Bambočada* läßt sich ebenso wie *Kozlinaja pesn'* als kulturologischer Text bestimmen. Doch das Schwere und Ernsthafte des früheren Romans fehlt hier völlig und auch die Kultur wird einem neuen Verständnis unterzogen. Es handelt sich nicht mehr um das 'hohe' Kulturerbe, etwa den Hellenismus, das es zu bewahren gilt.

Am wenigsten Gemeinsamkeiten ergeben sich zwischen *Bambočada* und *Trudy i dni Svistonova*, dem metafiktionalsten Text Vaginovs. Das metafiktionale Potential des späteren Romans liegt verdeckt vor, ist nicht so augenfällig und leicht zu erschließen wie im früheren Roman. War zuvor das Schreiben als Hauptthema des Textes zugleich Meta-Thema, so wird nun zu zeigen sein, daß die Meta-Themen Spielen und Sammeln ebenfalls eine metafiktionale Implikation besitzen. Gemeinsam haben alle drei Romane jedoch die eigentümlich gedoppelte Struktur, die darauf beruht, daß sich zum Oberflächentext der Meta-Text gesellt, daß in und unterhalb der Primär-Ebene ständig die Sekundär-Ebene aufscheint. Auch in *Bambočada* ist die Primär-Ebene durchsetzt von Autothematisierungen, die sich bei genauerer Lektüre als Meta-Kommentare erweisen. Doch redet der Text nun nicht mehr übers Schreiben, sondern vornehmlich übers Spielen und Sammeln. Kam es zuvor zu einem naheliegenden Brückenschlag, der, von den Schreiberfiguren und den von ihnen thematisierten Problemkreisen Fiktion/Literatur/Kunst/Kultur ausgehend, die Suche nach den Meta-Ebenen der Texte in Gang setzte, muß nun eine komplexe Übersetzungsleistung erbracht werden. Waren die Autothematisierungen, die sich in den Vorgängerromanen um das Thema des Schreibens gruppierten, lediglich doppelt kodiert, d.h. sie hatten Aussagewert auf der Primär- wie auf der Meta-Ebene, so sind die Autothematisierungen im vorliegenden Roman polyvalent. Oder anders: eigentlich haben wir es mit Heterothematisierungen zu tun, denn über die fiktionsfremden Themen Sammeln und Spielen werden Reflexionen in Gang gesetzt, die autoreflexive und auch metafiktionale Qualitäten annehmen. Die Perspektive Vaginovs ist somit immer der fiktionale Text, der über sein eigenes Gemachtsein, seine Ver-

faßtheit, seine Rolle im kulturellen und lebensweltlichen Umfeld, seine 'Mitspieler' reflektiert. Die kritsche Beziehung zum eigenen Text ist dabei durchweg von einer distanzierenden Geste geprägt.

Wie schon zuvor werde ich bei meiner Lektüre mit dem Aufspüren der Meta-Themen und -Kommentare beginnen. Vaginov selbst legt diesen Weg nahe, denn er verwendet in hypertropher Weise Begriffe, die sich als poetologische entpuppen. Der Autor erzeugt mit diesem Verfahren - ich spreche hierbei wieder von Selbstbeschreibungsbegriffen - vielfältige Spuren, die es zu verfolgen und zu entziffern gilt. Das Ziel wird sein, den Meta-Roman in seiner spezifischen spätavantgardistischen bzw. Vaginovschen Prägung zu erklären, seine Prinzipien, seine Textstruktur und Poetik aufzudecken. Dabei gehe ich von einer für alle drei Romane einheitlichen Poetik aus, was sich allein schon durch das alle Texte durchziehende Prinzip des Sammelns erhärten läßt.[3] Im Verlauf der Interpretation werden sich weitere Begründungen dieser These ergeben. Verkürzt gesagt betrachte ich das Spiel als konsequente Weiterführung der bisherigen metatextuellen Ausrichtung Vaginovs. Das Spiel wird bewußt als Konstrukt eingesetzt, anhand dessen über die Fragen Repräsentation, Darstellungsweisen und -modi, Möglichkeiten und Grenzen von fiktionalen Texten und von Kunst in einem allgemeineren Sinne nachgedacht wird. Spiel, so verstanden, ist eine Art Katalysator, der den Anstoß gibt zu weit über die Primär-Ebene hinausreichenden Reflexionen; er erschließt die Tiefenstruktur des metafiktionalen Textes.

Neben der metafiktional zu deutenden Spielthematik wird über Autothematisierungen auch das Problem des Erzählens eingespielt. Sowohl Erzählen als auch Spielen stehen unter dem Vorzeichen des 'als-ob', womit die innere Verwandtschaft der beiden Prinzipien ganz grob begründet wäre. Doch der Zusammenschluß von Spielen und Erzählen in *Bambočada* geht über diese simple Analogie weit hinaus: In Doppelungs- und Bespiegelungsakten affiziert das Spiel das Erzählen und umgekehrt. So bedeutet Spiel etwa, daß der Text keine autoritäre Position zuläßt, daß es demnach auch keine intratextuelle Wertung geben kann. Genau auf dieser Basis ist die im Roman virulente Frage nach Geschmack, Stil und Talent zu sehen. Das Erzählen soll Vergnügen bereiten; es soll Bilder zeigen, Neugierde wecken, eine wundersame Welt ("čudnyj mir") entfalten. Das Spiel bzw. die Spielbewegung bringt Ex-

[3] Einbeziehen läßt sich schließlich auch der vierte Roman *Garpagoniana*, an dem Vaginov bis zu seinem Tod arbeitete, den er aber nicht mehr veröffentlichen konnte. S.u., Kap. V.

istentes mit Erdachtem zusammen, Vergangenheit mit Gegenwart, Alltägliches mit Exotischem. Heterogenste und widersprüchlichste Elemente werden so zu einem Text - oder auch zu einem Bild - zusammengezwungen.

Mit dem Blickwinkel auf die spezielle Textsorte des spätavantgardistischen Meta-Romans läßt sich eine weitere Besonderheit aller Romane erfassen: die Übersteigerung des Meta-Prinzips. So beruht auch die Poetik und Ästhetik von *Bambočada* auf dem Prinzip der Übertreibung. Das bedeutet, daß die metatextuelle Qualität des Romans absichtlich in den Vordergrund gerückt wird, daß jedoch - etwa aufgrund der fehlenden Schreiberfiguren - ihre Entzifferung Probleme bereitet. Die beiden zentralen semantischen Bereiche, Spielen und Sammeln, sind überladen mit Aspekten, die ihnen selbst inhärent sind, und zugleich mit solchen, die ihnen fremd sind, die auf anderes verweisen. D.h. in ihnen kommt noch etwas anderes zur Geltung, das Eigentliche wird vom Uneigentlichen überlagert. Die Themen Sammeln und Spielen affizieren schließlich die Struktur des fiktionalen Textes, und werden spätestens dann zu Meta-Themen oder auch Meta-Prinzipien. Die unterschiedlichen Doppelungsmechanismen sowie die Verweisstrukturen und Überlagerungen - z.B. von fremden und eigenen Aspekten - führen zu einer erschwerten Lektüre und Interpretation des Textes.

Während das Forschungsinteresse für die beiden bereits behandelten Romane *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* in den letzten Jahren deutlich zugenommen hat, blieb der dritte Roman Vaginovs augenfällig vernachlässigt. Derzeit existieren meines Wissens überhaupt nur zwei nennenswerte Aufsätze (Gerasimova 1989 und Lauer 1993)[4], wobei von beiden auch kurz das in der folgenden Analyse interessierende Thema des Spiels angesprochen

---

[4] Ein Vortrag von G. Roberts, am 26.3.1994 auf einer Konferenz in Keele (England) gehalten, mit dem Thema "Lost in the Play House: Konstantin Vaginov's Novel *Bambochada*", liegt mir leider nur in kurzen Thesen vor. Die Hauptthese lautet: "In effect, this work constitutes an exploration, in fictional form, of the ontological and ideological status of representation." (Keele 1994) Erwähnt werden muß zudem eine russische Dissertation mit dem Titel "Postavangard v russkoj proze 1920-1930-x godov (genezis i problemy)" von D.S. Moskovskaja. Aus dem *avtoreferat* (Moskau 1993) geht hervor, daß sich die Autorin mit den beiden Romanen *Trudy i dni Svistonova* und *Bambočada* beschäftigt. Die Thesen dazu sind allerdings sehr allgemein, da die Texte lediglich in einen weiteren, globalen Kontext der Postavantgarde gestellt werden. D.h. daß für die Interpretation von *Bambočada* lediglich auf den Aspekt des Wortes, der Wortkunst eingegangen wird und daß weder das Thema des Spiels noch die damit verbundene, spezifische metatextuelle Ausrichtung interessiert. Šindina geht in einer Rezension zu der Ausgabe der Prosa Vaginovs von 1991 sehr kurz auf *Bambočada* ein. Sie stellt fest, daß sich sowohl Thematik als auch emotionaler Ton im Vergleich zu den Vorläufertexten ändern. (1992c:146)

wird. Gerasimova sieht in *Bambočada* die Idee der Kunst als Spiel im weitesten Sinne realisiert (1989:159)[5], Lauer führt knapp eine nicht näher begründete Verwandtschaft Vaginovs zum "postmodernen Spiel" aus:

> Ansonsten treibt Waginow ein virtuoses Spiel mit Kompositions- und Erzählverfahren, Anspielungen und Zitaten, seltenen Wörtern und Dingen, ein Spiel, das kaum eine Möglichkeit ausläßt und sich doch keiner ganz überläßt, ein postmodernes Spiel ante festum. (1993:188)

Meine eigene Leküre soll über solch allgemeine Korrespondenzen zwischen Text und Spiel hinausgehen. Dabei greife ich auch auf Forschungen zurück, die sich mit den Zusammenhängen von Spiel und Literatur beschäftigen. Zunächst zur Theoriebildung in bezug auf die Meta-Fiktion. Hier werden in weiten Teilen Fragen des Spielcharakters von fiktionalen Texten ausgespart. Sofern dies nicht geschieht, werden Spiel und (Meta-)Fiktion ohne nähere Spezifikation als austauschbar, als synonym betrachtet, wobei davon ausgegangen wird, daß jegliche Kunst bzw. Fiktion im Grunde der Form eines Spiels entspricht (vgl. etwa Waugh 1984:34). Die Verknüpfung von Spiel und Literatur geht - vereinfacht gesprochen - auf eine Grundidee der westeuropäischen Tradition zurück, die bei Platon und Aristoteles ihren Anfang nimmt und in der Spiel und Mimesis/Kunst korreliert werden (s. Spariosu 1982:9). Bereits bei Platon trifft man im übrigen auf den auch für *Bambo čada* wesentlichen Gedanken, daß die Welt als Theater aufzufassen ist, in welchem die Menschen Rollen spielen, die ihnen von den Göttern zugewiesen werden (Curtius 1984:148).

Dem Konzept des literarischen Spiels wird darüberhinaus in der Diskussion v.a. postmoderner Texte Bedeutung beigemessen (z.B. Effertz 1987, Hoffmann 1988), doch auch hier wird kaum je eine theoretisch fundierte Unterscheidung der Begriffe vorgenommen. Zwar ist das "freie Spiel der Signifikanten" seit Tel Quel eine häufig benutzte und auch abgesteckte Größe, doch für Vaginov als spätavantgardistischen Autor hat diese spezifisch postmoderne Spielart noch keine Relevanz.[6]

Erwähnenswert ist die Arbeit Schwalms, die versucht, Meta-Fiktion und Dekonstruktion engzuführen. Zunächst wird sehr global die Verwandtschaft von Spiel mit dem Roman aufgezeigt, die darin besteht, daß sich der Text die

---

[5] Außerdem weist sie darauf hin, daß Vaginov bereits in einem Gedicht von 1924 "spielende Worte" mit "spielenden Karten" gleichsetzt (ebd. 139).

[6] Auf Wittgensteins Konzept vom "Sprachspiel", wenn auch in einer sehr simplifizierten Variante, greift ein neuerlicher Aufsatz zu Charms' *Elizaveta Bam* von Roberts (1994) zurück.

Regeln für sein eigenes, von der Welt gelöstes Spiel schafft (s. 1991:94). Derridas Spielbegriff wird dann in einer vereinfachenden Sicht dargelegt als Spiel, das die Ursprungslosigkeit und Nicht-Referenz des Diskurses aufzeigt (vgl. ebd. 95). Schwalm zitiert Derrida:

> Das Spiel ist das Zerreißen der Präsenz. Die Präsenz eines Elements ist stets eine bezeichnende und stellvertretende Referenz, die in einem System von Differenzen und in der Bewegung einer Kette eingeschrieben ist. Das Spiel ist immerfort ein Spiel von Abwesenheit und Präsenz, doch will man es radikal denken, so muß es der Alternative von Präsenz und Abwesenheit vorausgehend gedacht werden. (Derrida 1976:440)

Die Betonung der Ursprungslosigkeit wird als Spezifikum der Postmoderne begriffen (s. Schwalm 1991:42). Vaginovs Spielkonzept, wie es in *Bambočada* entwickelt wird, ist wesentlich griffiger und elaborierter. Im Text wird zudem nicht nur über das Spielen geredet, sondern es werden auf sehr konkrete Weise Verknüpfungen und Verbindungen zwischen Spiel und Text hergestellt.

Außerhalb der eigentlichen Metafiktionsdebatte kann man jedoch, was das Problem der Relation von Literatur und Spiel anbelangt, durchaus fündig werden. Neben der etablierten Forschung zum Spielbegriff (Huizinga 1991, Caillois 1982 und 1988, Liede 1963, Fink 1960, Heidemann 1968 u.a., aus literaturwissenschaftlicher Sicht auch Spariosu 1982, 1989) ist hier v.a. Iser zu nennen, der in seiner vor kurzem vorgelegten Fiktionstheorie (1993a) dem Textspiel ein ganzes Kapitel widmet. Auf ihn stütze ich mich hauptsächlich bei der folgenden Intepretation.

1. Die Spiele im Text

Mit der Unterscheidung von "Spiel im Text" (Iser 1993a:456) und "Textspiel" (oder auch "Spiel des Textes"; ebd. 443ff.) lehne ich mich an Iser an. Das Spiel im Text, um das es mir im folgenden zunächst gehen soll, ist nach Iser vornehmlich auf die thematische Ebene des Textes beschränkt, etwa auf die Figurenzeichnung und -konstellation, das Textspiel dagegen ist auf einer übergeordneten Ebene angesiedelt.

In *Bambočada* begegnet das Thema des Spiels auf Schritt und Tritt; fortwährend geht es um spielende Figuren, wobei Spiele wie Schach, Domino, Kartenspiel, Kinderspiele, Glücksspiel, Schauspiel, Maskeraden, Kostümierungen usw. aufgezählt werden. Auch das Spiel von Musikinstrumenten fehlt nicht, ebensowenig wie der Tanz und Theaterspiele. Zugleich wird Tätigkei-

ten, die üblicherweise nicht zum Bereich des Spiels rechnen, Spielqualität zugesprochen (nähere Ausführungen hierzu s.u., 2.). Das semantische Feld des Spiels wird im Text als zentrales entworfen und hat die Tendenz, auszuufern, Grenzen zu überschreiten. Doch zugespitzt wird das Thema des Spiels im Hinblick auf die Hauptfigur, Evgenij Felinflein, der als Spielernatur schlechthin gezeichnet wird und an dem sich beinahe alle Spiele im Text brechen. Ihm ist alles Spiel: das Leben, die Kunst, letztlich auch der Tod. Er wirkt als kompositorisches Zentrum in *Bambočada*, d.h. daß seine Perspektive weite Strecken des Romans bestimmt, daß er Mittelpunkt ist sowohl was die Ebene des Textes als auch die Figurenkonstellationen, in denen er sich bewegt, anbelangt, und schließlich, daß seine Spiele, aber auch seine diesbezüglichen Kommentare Aussagekraft haben weit über ihren eigentlichen Aktionsradius hinaus. So ist die Transformation der Spiele im Text (Primär-Ebene) zu Spielen des Textes (Meta-Ebene) erklärlich, die ich schrittweise in den folgenden Punkten nachzeichnen möchte. Daß meine Interpretation mit einer Simplifizierung des Textspiels einhergeht, liegt daran, daß die Transformationsbewegungen nicht stillstehen, daß vielmehr die unterschiedlichen Ebenen ständig ineinander gleiten, sich überlagern, in verschiedene Richtungen diffundieren. Evgenij seinerseits oszilliert zwischen seiner ureigentlichen Spielerrolle und der eines (Text-)Kommentators. Als letzterer nimmt er eine Position ein, die in mancher Hinsicht vergleichbar ist mit den Positionen der Schreiberfiguren aus den beiden Vorgängerromanen *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova*.

Evgenij bestimmt auch die Handlung des Romans, der anhand seiner - zufälligen - Anwesenheit an drei unterschiedlichen Orten in drei Teile zerfällt. Der erste Teil spielt in Leningrad und in einem Vorort mit provinziellem Charakter. Evgenijs Gesellschaft in Leningrad besteht aus seiner Verlobten Laren'ka und dem Kreis um den Kochkünstler, Sammler und Ingenieur Toropulo, als da wären der Kunstmaler Kerepetin, Ermilov, Vater einer berühmten Tänzerin, und der Physikprofessor Punševič. Der namenlose Vorort dagegen ist nicht so sehr durch einzelne Figuren geprägt als durch die vorrevolutionäre, beinahe altertümliche und folkloristische Atmosphäre. Die Themen des ersten Teils drehen sich dementsprechend - neben den Gaunereien und Spielen Evgenijs - um Kochen, Sammeln, Erzählen (Ermilov, Toropulo und Punševič sind Erzählerfiguren), Kunst auf der einen und das bunte Leben einfacher Leute auf der anderen Seite. Im zweiten Teil von *Bambočada* verschlägt es Evgenij in eine richtige Provinzstadt, deren Lage und Name ebenfalls nicht näher beschrieben werden. Die dortige Intel-

ligencija schart sich um Evgenij: Ninon (Musikerin und Bewegungskünstlerin), eine Witwe namens "Ja kljanjajus' tvoej devstvennosti" (433[7]), Bambyšev (Gymnastiklehrer) und Pečenkin (trauriger Dichter). Evgenij zwingt den Genannten für die Zeit seines Aufenthaltes ein zum Teil sarkastisches *mimicry*-Spiel auf. Danach befindet sich der an Tuberkulose erkrankte Protagonist in einem Sanatorium auf der Krim.[8] Dieser dritte Teil des Romans ist der nachdenklichste; es finden sich hier viele Überlegungen zu den allgemeinen Themen Leben und Tod, die jedoch unauflöslich verquickt sind mit Evgenijs vom Spiel geprägten Weltgefühl.

Die Zeit der Handlung kann anhand einer Angabe bereits auf der ersten Seite des Romans genau bestimmt werden: die schrecklichsten Fröste seit 100 Jahren (vgl. 334) herrschten im Winter der Jahre 1928 und 1929. Doch die Handlung kann nicht wirklich in der nachrevolutionär zu bestimmenden Epoche situiert werden; die 'Helden' leben in einer verschwundenen, untergegangenen Welt. Das bedeutet, daß *Bambočada* ganz wesentlich auf einem anachronistischen Prinzip aufbaut, das sich, da alles in diesem Text Spiel ist oder zu einem solchen transformiert werden kann, auch als ein Charakteristikum vieler Spielsituationen herausstellen wird. Im folgenden sollen einige Spiele - im Sinne von *games*[9] - unter den Aspekten Anachronismus, Vermittlerrolle und Transformation sowie den Funktionen der Ablenkung und des *delectare* kurz vorgestellt werden.

1.1. Spielesammlung

Eine regelrechte Aufzählung von Spielarten findet sich im dritten Teil des Romans. Hier sind es die Kranken im Sanatorium, die sich häufig durch Spiele unterschiedlicher Art die Zeit vertreiben.

> (...) vnizu sideli za šašečnymi stolikami kompanii bol'nych, igrali v šaški. Nemnogo podal'še tak nazyvaemye kostoedy dulis' v domino; ešče nemnogo podal'še - sklonjalis' nad šachmatami. U okna bol'nye igrali na balalajkach, ščipali gitary. (452f.)

---

7 Hier und im folgenden entstammen alle Zitate der Ausgabe Moskau 1989.

8 Hier liegt eine Parallele zur Biographie Vaginovs vor: auch er verbrachte als Tuberkulosekranker einige Zeit in einem Sanatorium auf der Krim. Erwähnenswert ist auch die Tatsache, daß Vaginov dort auf Inschriften an Gebäudewänden traf, die er sammelte und die er wohl unverändert in seinem Roman wiedergibt.

9 Im Deutschen gibt es eine etwa dem Englischen analoge Unterscheidung zwischen *play* und *games* nicht. Der Klarheit halber werde ich deshalb ggf. auf die englischen Begriffe rekurrieren.

Die Spiele als Zeitvertreib erfüllen eine wichtige Funktion für die Spieler; sie werden im Spiel abgelenkt von ihrer Krankheit, sie entziehen sich für die Dauer des Spiels der Realität, können sie vergessen.

> Bol'nye zabyvali o svoej bolezni; oni sytno (...) eli, mnogo spali, čitali romany, igrali v domino (...). (462)

Spiel als die Auszeit von der Realität, als das Andere der Realität ist eine gängige Vorstellung, die schon von Huizinga formuliert wurde (vgl. 1991:16). Die Funktion der Ablenkung - vom Alltag, von der "toska", von der Krankheit - ist v.a. für Evgenijs Spiele ein ausschlaggebendes Merkmal (Näheres s. unter 1.2.1.).

Spiele sind zudem in der Lage, die Spielenden zu verwandeln. Ein eindrückliches Beispiel hierfür ist die Schneeballschlacht der Kranken:

> V ėto vremja v sadu podal'še igrali v snežki (...). Čast' igrajuščich nastupala, drugaja čast' otstupala. Ulučiv moment, perechodil v nastuplenie. Sanatorija sposobstvovala prevraščeniju na nekotoroe vremja svoich postojal'cev v detej. (462)

Zur Transformation als Kennzeichen von Spiel[10] lassen sich viele weitere Belege anführen; genauer eingehen möchte ich auf die unterschiedlichen Verwandlungsspiele in *Bambočada* aber erst bei der Behandlung der *mimicry*-Kategorie (s.u., 1.2.2.1). Hier zumindest liegt eine geläufige und leicht nachvollziehbare Transformation zugrunde, denn Spiel wird im allgemeinen häufig mit dem Spiel von Kindern korreliert (s. etwa Huizinga 1991:16). Ansonsten können Transformationen auf verschiedenen Ebenen stattfinden: die Zuschauer eines Spiels können sich in Mitspieler verwandeln (bei der angeführten Schneeballschlacht ist Evgenij z.B. erst Beobachter, dann Teilnehmer), bei den Spielern können, eben weil das Spiel die Spieler der Realität enthebt, neue oder bislang verborgene Wesenszüge aktiviert werden (Erwachsene - Kinder)[11], das Spiel selbst kann während der Spielzeit seinen Status oder seine Regeln verändern. Vaginov arbeitet, wie zu zeigen sein wird, sehr auffällig mit allen erdenklichen Verwandlungsmöglichkeiten, die das Spiel anzubieten hat, und nicht zufällig wird sich als zentrale Spielkategorie in seinem Text die *mimicry* erweisen.

---

[10] Transformation wird denn auch zu einem zentralen Begriff in Isers Spiel- und Fiktionstheorie (vgl. Iser 1989:328ff.).

[11] Transformation und Enthebung von der Wirklichkeit hängen natürlich zusammen. Vgl. Burke (1994:34): "All forms of play therefore contain an element of transcendence in that they provide momentary escape from ordinary perception and existence."

Spiele werden jedoch des öfteren auch zweckentfremdet, finden ihren Einsatz nicht um ihrer selbst willen, sondern um beispielsweise den fiktionalen Diskurs durch beinahe 'gestalterische' Elemente anzureichern. So wird im Zusammenhang mit einem Gelage, an dem eine illustre Gesellschaft um Toropulo und Evgenij teilnimmt, das Kartenspiel erwähnt.

> Posle piruški Felinflein sidel odin. Ego priščurennye glaza i snischoditel'naja ulybka, kakaja byvaet u ljudej utrom posle udačno provedennoj noči, pokazyvali, čto on pogružen v sebja. Karty ležali i na polu, i na stule, i na stolikach; (354)

Hier wird weder der Vorgang des Kartenspielens (*play*) dargestellt noch die genaue Art des Spiels erwähnt, sondern die Karten dienen lediglich dazu, eine Szenerie, ein Bild, einen zum Gelage-Thema passenden Hintergrund zu entwerfen. Evgenij hat eine seinem Geschmack entsprechende Nacht verbracht, abwechslungsreich, voller Genüsse, nicht alltäglich und schon gar nicht zeitgenössisch alltäglich. Die oben zitierte Stelle paßt vielmehr in einen Roman des 19. Jahrhunderts, in dem über das ausschweifende und herrliche Gutsbesitzerleben[12] berichtet wird. Und dazu gehört eben auch das Kartenspiel[13]. Bei diesem Beispiel sind also gleich zwei wichtige Parameter des Spiels in *Bambočada* angesprochen: das anachronistische Element und der Versuch, mittels des Spiels (*game*) und den jeweiligen Implikationen die Darstellung anzureichern, lebendiger und farbenfroher zu gestalten, ein 'Bild zu zeichnen'. Festzuhalten ist somit, daß Spiele (*games*) von Vaginov oft multifunktional eingesetzt werden.

Kinderspiele erinnern ebenfalls eher an eine glückliche, vergangene Zeit als an die Gegenwart:

> Detiški v pereulkach i vo dvorach igrali, vodili chorovody, peli svoi besčislennye pesni, prjatalis', ukačivali svoich sester i brat'ev. (356)

Auch die Beschreibung einer Straßenszene, wiederum verbunden mit dem Phänomen des Spiels, ist charakterisiert durch einen Anachronismus:

> Pogružennyj v mir igry, Evgenij vstal. Solnce. Na ulice tolpilsja narod. Unyvnye zvuki gitar, truby grammofonov, cygan s pljašuščim medvedem, kitaec v doreformennom kostjume, zastavljajuščij myšej katat'sja na karuseljach, chor gopnikov so sklonennymi golovami, smotrjaščij na ležaščuju pered nim kepku, - vse èto razvlekalo Evgenija kak živaja kartina. (361)

---

[12] In *Bambočada* werden häufig das 19. sowie das 18. Jahrhundert aufgerufen.; vgl. etwa 423 und 358ff.

[13] Vgl. zum Spiel im Rußland des 19. Jahrhunderts Majorov (1993:16ff.).

Zur Rückwärtsgewandtheit kommt hier noch das Volkstümliche hinzu, das in *Bambočada* insgesamt einen hohen Stellenwert hat. So wird etwa die Volksmusik thematisiert, und darüberhinaus als Spiel verstanden - was im übrigen auch für Musik ganz allgemein gilt. Evgenij, der Musiker und Komponist, hat mit Volksmusik auf seinen Abenteuerfahrten durch das Land Bekanntschaft gemacht und ergötzt sich nun an den Liedern, die in dem volkstümlich gezeichneten Vorort gesungen werden (vgl. 384ff.). Gerade bei der Schilderung des Hauses, in dem Evgenij wohnt, der Nachbarn, ihrer Erzählungen, Gewohnheiten und Gesänge, der Straßenszenerien und -spiele wird Vergangenes heraufbeschworen, zugleich werden aber auch Gegenwart und Vergangenheit unentwirrbar miteinander verquickt:

> Ščegolevatye parni s zelenoj grebenkoj v volosach, s dlinnoj ser'goj v uche, v kostjumach, sšitych Leningradodeždoj, igrali v rjuchi na dvore, na ploščadi byvšej pristrojki; (...) Po večeram oni, sidja na skameečke, peli pod zvuki strunnych instrumentov kuplet, stavšij na vremja počti narodnym (...). (386)

Das Spiel bzw. Evgenijs vom Spiel ausgefüllte Perspektive auf die Szenerie vereint Altes und Neues: junge, moderne Burschen, die auf dem Hof spielen und dabei den Eindruck des Volkshaften, beinahe Folkloristischen vermitteln. Daraus läßt sich folgern, daß das Spiel eingesetzt werden kann, um disparate Bereiche einander anzugleichen, zu nivellieren, auf einen Punkt hin zusammenzuzwingen. Eine Vermittlerrolle hat das Spiel zudem auch in bezug auf geographisch differente Bereiche. So erinnert sich Evgenij an eine Reise nach Armenien:

> Videl sebja on v živopisnych razvalinach mečeti. Na rasčiščennoj ot kamnej ploščadke gruppa pionerov, okončiv besedu o sobytijach v Kitae i sostaviv dva chromonogich stola, učatsja igrat' v ping-pong (...) belyj šarik mečetsja v vozduche, otskakivaet ot raketki, tolpa požilych tatar okružaet igrokov. (...) Evgenij popal v "Gur-Ėmir". Pod vysokimi svodami, ukrašennymi mozaikoj lučšich persidskich i arabskich masterov, uvidel tuzemnych šachmatistov. (390f.)

Durch das angeführte Zitat werden Verbindungen allerdings nicht nur zwischen unterschiedlichen Zeiten und Räumen hergestellt, sondern auch zwischen Realität und Phantasie. Außerdem hat das Spiel hier wieder die Funktion, den in der Phantasie Evgenijs auftauchenden Orten Lokalkolorit zu verleihen, sie bunter auszumalen, d.h. das Spiel funktioniert als Bereicherung von Erinnerung und Phantasie.

Ein weiteres Spiel, das ausführlich, auch in seinem Ablauf, dargestellt wird, ist das Glückspiel. Es wird mehrmals als Thema in den Erzählungen Ermilovs (Mitglied des Kreises um Toropulo und Evgenij) präsentiert, wobei

es immer mit dem Merkmal des Außergewöhnlichen behaftet ist. Einmal wird der berechnende Spieler Punševič (Physikprofessor, Spieler, zugleich aber auch ein großer Erzähler und Mitglied im Kreis um Toropulo) geschildert, der mit kleinen Einsätzen und sorgsamen Berechnungen gegen das Prinzip Zufall setzt und immer gewinnt (s. 404ff.). Ein andermal ist es Semen Semenovič Černousenkov, der unglückliche Vater von Laren'ka (der Braut Evgenijs), der von einem Leben in Luxus träumt[14] und durch Zufall eines Tages einen zwar bescheidenen, für sein Beamtenleben aber respektablen Gewinn beim Glücksspiel erzielt (s. 426ff.).[15] Černousenkov übrigens ist v.a. Sammler von Bonbonpapieren (wie auch Toropulo, die Sammlerfigur in *Bamboč̌ada*) und ist im Grunde auch kein 'echter' Spieler - er setzt immer nur einen Rubel -, vielmehr verkörpert er den kleinen Beamten aus der Literatur des 19. Jahrhunderts. Neben der Vergangenheit[16] steht er auch für die Unerreichbarkeit des erträumten reichen Lebens, was vor dem Hintergrund der armseligen Gestalt Černousenkovs[17] besonders auffällig markiert ist. Und gerade in den unterschiedlichen Träumen und Erinnerungen, die im Text präsentiert werden, scheint ein dekadentes Leben auf, das - wieder einmal - nicht mehr in den zeitgenössischen Rahmen paßt.

Als absoluten Gegenpart zu Černousenkov kann man Evgenij Felinflein betrachten. Im folgenden möchte ich näher eingehen auf komplexere Spielsituationen, die mit der Spielerfigur Evgenijs zusammenhängen.

---

[14] Glücksspiel und Luxus ist laut Lotman (1975) eine für die russische Literatur des 19. Jahrhunderts typische Verbindung. Da das Glücksspiel immer von der Kategorie des Zufalls abhängig ist, wird oft auch das Moment des Wunders in den Vordergrund gerückt, was bei Vaginov jedoch nicht der Fall ist.

[15] Interessant ist hier die Typisierung Černousenkovs als Gogol'scher Held; nicht zufällig wohl ist er ein kleiner Beamter und endet im Wahnsinn. Auf die intertextuellen Bezüge von *Bamboč̌ada* gehe ich weiter unten genauer ein.

[16] Vergangenheit wird in *Bamboč̌ada* häufig mit einem reichen, übervollen, leichtsinnigen Leben korreliert. S. etwa 447: "- Divnaja žizn'! (...) Davajte vozvratim nenadolgo to legkomyslennoe vremja!"

[17] Vgl. 432: "(...) Evgenij (...) otkryl by v moem papaše nesčastnuju nizšuju rycarskuju dušu."

1.2. Die Spieler im Text: Evgenij und seine Mitspieler/Antagonisten

1.2.1. Evgenij Felinflein, der "pervyj igrok"

Zunächst gilt es, den vielschichtigen und schillernden Protagonisten Evgenij zu umreißen: von Beruf ist er eigentlich Komponist und somit Künstler, doch hat ihn sein Leben schon die unterschiedlichsten Rollen spielen lassen:

> Krome bucharskogo cirka, Evgenij uže pobyval režisserom Chalibukanskogo teatra i akkompaniatorom nižegorodskoj radiostancii, ėlektromonterom i akterom peredvižnogo kollektiva i sekretarem odnoj iz gazet na poberež'e Kryma, no sejčas on byl bezrabotnyj. (335)

Weiterhin wird er charakterisiert als Abenteurer, als lebenslustiger und -hungriger Mensch (nach Nikol'skaja, 1988:77, ist er ein neuer 'Held', ein bezaubernder Abenteurer):

> Felinflein uže ne byl puchlym, rumjanym 16-letnim mal'čikom. Vosem' let avantjur, putešestvij i vran'ja neskol'ko izmenili vyraženie ego lica (...). (334f.)

Seine Herkunft sowie seine Neigungen und Vorlieben werden als außergewöhnlich geschildert und passen wohl kaum in die Zeit, in der der Roman spielt (1928/29):

> V nem soveršenno otsutstvovalo čuvstvo otvetstvennosti pered kem-libo ili pered čem-libo. Professorskij syn, ded kotorogo pretendoval na odin iz balkanskich prestolov, byl smešliv, ljubil pereodevanija, ljubil žestokost', soprikasajuščujusja s fantastikoj. (341)

Vor diesem Hintergrund wundert es auch nicht, daß Evgenij ein Armband seiner Braut Laren'ka stiehlt, damit er von dem Erlös ein Festessen für seine Freunde ausrichten kann (vgl. 339[18]). Ja, das Stehlen selbst bereitet ihm Genuß ("Samyj process pochiščenija dostavljal Evgeniju udovol'stvie"; 361). Die Elemente der Genußsucht, des Leichtsinns und der Verantwortungslosig-

---

[18] S.a. folgende Episode: "Evgenij prošel v kabinet Toropulo, otkryl jaščik pis'mennogo stola, iz imejuščichsja trechsot; - prislušivajas' k golosam, - nervno otsčital sto, zaper jaščik. V koridore razdalis' približajuščiesja šagi Ėrosa. Evgenij brosilsja na divan i pritvorilsja spjaščim. Čerez neskol'ko minut razdalis' udaljajuščiesja šagi. Evgenij otper jaščik i položil obratno sto rublej. Blednyj, on pojavilsja v stolovoj." (368f.) Hier hat der Diebstahl Evgenijs sein Ziel nicht in der Bereicherung - was übrigens nie als Antrieb hinter den Diebereien steckt - , sondern dient als eine Art Übung, denn nach der Tat legt Evgenij das Geld ohne besonderen Grund wieder zurück. Man könnte hinter dem Diebstahl um des Nervenkitzels willen ein selbstgenügsames Spiel vermuten.

keit werden bei der Zeichnung Evgenijs so weit getrieben, daß er zum fröhlichen "Falschspieler" (šuler; 342) und Schwindler avanciert:

> Naprotiv, s nim bylo veselo: on byl grekom po professii, kak ponimali slovo 'grek' v XVIII veke, t. e. veselym obmanščikom (...). (342)

Schließlich bekommt Evgenij auch noch das Kennzeichen des 'Frauenhelden' zugesprochen (vgl. 338f.), womit die Charakterisierung der Hauptfigur noch lange nicht abgeschlossen ist. Interessant im Zusammenhang mit den zitierten Textstellen ist jedoch, daß alle bisher angeführten Attribute und Verhaltensweisen Evgenijs sich auf den allerersten Seiten des Romans finden (ca. 334-343), beinahe so, als wolle der Text den Leser mit dem farbenprächtigen, widerspruchsvollen und kaum in den zeitgenössischen Kontext passenden Wesen des Protagonisten erstaunen.

Der grundlegendste Wesenszug Evgenijs, unter dem alle angeführten Merkmale subsumiert werden können, ist seine Spielernatur. Er sagt von sich selbst:

> Pust' zakryty igornye doma, dlja menja - vezde igornyj dom (...). (342)

An anderer Stelle heißt es von ihm:

> Sredi mira igry on čuvstvoval sebja pervym igrokom, igrokom po prirode. (464)

Das bedeutet, daß in Evgenijs Perspektive alles, also das Universum, das Leben, die eigene Person, die soziale Umgebung, zum Spiel gerinnt, oder anders: er, der "erste Spieler", verwandelt alles mit seiner Haltung in ein Spiel. Sein 'Spieltrieb' ist überbordend, ohne Grenzen, immer auf der Suche nach neuen Gelegenheiten und Chancen. Meist geht es Evgenij dabei nicht um Gewinn oder Verlust, er scheut allerdings die Wiederholung. So ist er beständig auf der Flucht vor der Eintönigkeit des Bekannten und Vertrauten, vor der Langeweile und Schwermut, die entstehen, wenn sein Leben zu lange stillsteht. Stillstand wiederum hat in seinem System v.a. etwas mit dem Alltag zu tun.

1.2.1.1. Evgenij und der Alltag (*byt*)

Alltag, d.h. das 'gewöhnliche' Leben, wird in den Augen Evgenijs mit Langeweile, *skuka* und *toska* gleichgesezt. *Movens* für das Spiel ist demnach die Erhebung über das Graue, Gleichförmige, Gewöhnliche. Hierzu ist folgende Textpassage einschlägig:

> On peresel v kreslo. (...) Ėto bylo sovsem ne dolce far niente. "Žit' skučno, vse vremja nužno razvlekat' sebja, - dumalos' Evgeniju. - Prichoditsja inogda peredernut' i novyj dlja sebja put' najti". Teper' on čuvstvoval po stepeni svoej toski, vremja ot vremeni povtorjavšejsja, čto snova pridetsja vse brosit' i bežat', čto očen' skoro on pobežit. (393)

Ablenkung durch das Spiel wird als Möglichkeit entworfen, dem 'normalen' Leben zu entgehen. Aber selbst das Spiel langweilt Evgenij schnell. Das Leben muß für ihn so abwechslungsreich wie möglich sein, und wenn dem nicht mehr so ist, muß er, der Abenteurer und Wanderer, weiterziehen. An anderer Stelle gibt Evgenij einem seiner 'Schüler' diesen Rat:

> Razvlekajtes' sami (...) žizn' ne zasluživaet ser'eznogo k nej otnošenija, bud'te snischoditel'ny. (...) Bud'te raznoobrazny, igrajte, i vy budete sčastlivy. (439)

Das Spielen trifft bei Evgenij jedoch nicht nur auf das Bedürfnis, den Alltag und das gewöhnliche Leben hinter sich zu lassen bzw. als solche gar nicht zu wahrzunehmen. Hinter den Spielen lassen sich vielmehr verschiedene Haltungen vermuten: einmal steht das Moment des Vergnügens, Ergötzens, der Lust, der Gefühle im Vordergrund,[19] einmal die Aufregung, verbunden mit der Anspannung der Nerven, einmal der Wunsch, etwas zu beweisen, dann wieder die Erwartung, was der Zufall/das Spiel bringen mag. Als einheitliches Merkmal könnte man für die innere Einstellung Evgenijs die Steigerung ansetzen, denn das 'normale' Erleben und Empfinden wird im Spiel verstärkt.

Die Funktionen der Steigerung[20]und Ablenkung scheinen sich auf den ersten Blick zu widersprechen, wenn man davon ausgeht, daß beide auf Vorfindliches gerichtet sind. Ablenkung etwa vom Alltag und zugleich Steigerung desselben? Dieser Fall zeigt die grundsätzliche Schwierigkeit, die die Spielsemantik in *Bambočada* bereitet: Funktionen, Kategorien und Prinzipien der Spiele im Text - aber auch der Textspiele - beziehen sich häufig auf unterschiedliche Aspekte oder Ebenen. Hier ist die Steigerung auf seiten der Spieler und der Spielinhalte angesiedelt, die Ablenkung zeigt an, gegen was oder vor welchem Hintergrund gespielt wird.

Nun stellt sich die Frage, was im Spiel Evgenijs abgewehrt werden soll. Der Alltag? Die Spieltheorie kennt seit langem den Gemeinplatz, daß Spiel gegen den Alltag gerichtet ist, daß es jenseits des Alltags in einem eigens ab-

---

[19] Vgl.: "čto vozbuždalo čuvstvo i laskalo zrenie." (367)

[20] "Preuveličenie" (475); der Begriff taucht im Text auf, was für Vaginovs selbstreflexive Manier typisch ist. Genauer gehe ich auf diesen zentralen Begriff, was die Spiele Evgenijs und die des Textes anbelangt, unter 3. und 4. ein.

gesteckten Raum stattfindet. Diese Grundidee des Spiels hat sehr nuanciert Caillois herausgearbeitet (vor ihm schon Huizinga in seiner klassischen Studie von 1938):

> Im Spiel entfernt sich der Mensch vom Wirklichen. (...) Das Spielfeld (...) wird sorgfältig von seiner Umgebung abgegrenzt zum Zeichen dafür, daß es ein bevorzugter Raum ist, in dem Handlungen nur in bezug auf die besonderen Vereinbarungen, die hier Geltung haben, einen Sinn gewinnen. Außerhalb der Umfriedung, wie vor und nach der Partie, kümmert man sich nicht mehr um diese willkürlich festgelegten Regeln. Das Außen, also das Leben, ist im Vergleich damit eine Art Dschungel (...). (1988:210)

Vaginov versieht diesen allgemeinen Aspekt jedoch mit einem eigenen Akzent: das Spiel entläßt den Spieler nicht nur aus dem Alltag, der 'Realität', sondern das Wirkliche wird völlig verdrängt - zumindest in der Perspektive Evgenijs. Denn was für ein Alltag wird in *Bambočada* überhaupt gezeigt? Alltagsszenen, die tatsächlich in die Zeit des Geschehens passen würden, werden nur sehr spärlich aufgeführt. Im Zusammenhang mit Toropulo etwa wird zwar beschrieben, welchen Beruf er ausübt - er ist Ingenieur, und es wird betont, daß er gar ein guter Ingenieur sei (vgl. 363) -, doch das ist nicht das Wesentliche, das sind lediglich "pustjaki".[21]

Evgenij dagegen ist arbeitslos, er lebt somit ohne sozialen Rahmen und Identität. Sein Alltag hat mit einem üblichen Alltag in der Sowjetunion Ende der 20er Jahre nichts gemein. Eine soziale Verankerung oder auch nur Thematisierung des gesellschaftlichen zeitgenössischen Fokus wird in *Bambočada* fast gänzlich unterschlagen. Der Alltag der Helden dreht sich ausschließlich um die Themen Spielen, Sammeln und Kochkunst/Essen. Diese Tätigkeiten erhalten den Index des Wesentlichen, im Gegenzug wird der 'gewöhnliche' Alltag als unwesentlich empfunden, d.h. entweder verschwiegen oder als Ansammlung von "pustjaki" abgetan.

---

[21] Vgl.: "Konečno, on čital anglijskie, nemeckie i amerikanskie žurnaly i skonstruiroval daže kakoj-to moščnyj dvigatel'. "Da ėto vse ne to, ėto vse pustjaki, o kotorych i govorit' ne stoit; ėto tak legko: posmotrel, počital, povozilsja... a nu ich k čertu!" (363) An einer anderen Stelle wird in knappen Worten die Großbaustelle, auf der Toropulo arbeitet, beschrieben: "Rylis' kotlovany, vykladyvalis' fundamenty, stavilis' opalubki, vozvodilis' kirpičnye steny, podvozilsja les, but, rel'sy." (418) Doch Toropulo lebt in einer anderen Welt, und eben nicht als Ingenieur in dem "rekonstruktivnyj period" (417). Das Thema der Baustelle, das im Text durch seine soziale und zeitgenössische Determiniertheit eine Ausnahme darstellt, wird durch eine für Toropulo typische Assoziation beendet: "Na zavodskom dvore kakoj-to predmet napomnil Toropulo ananas." (418)

Um nochmals auf die Funktion der Steigerung zurückzukommen: die 'Realität' wird im Spiel weder als Ausgangspunkt genommen, noch unterliegt sie einer Übertreibungsgeste. Das Spiel Evgenijs entwirft, wie sich im Lauf meiner Interpretation zeigen wird, die 'andere Realität'. Auffällig ist, daß Evgenij das zeitgenössische Sozium nicht wahrnimmt. Sein Blick richtet sich, wenn er durch die Stadt Leningrad oder durch die Sowjetunion streift, ausschließlich auf Außergewöhnliches, die Sinne Erregendes und Exotisches, auch im Sinne von Volkstümlichem. Ein kurzes Beispiel, das aus der stadtnahen Provinz im ersten Teil des Romans stammt, soll angeführt werden:

> Felinfleinu ėtot dom kazalsja teatrom. Evgenij s udovol'stviem prisaživalsja k ženščinam, sidevšim na skameečke, rasskazyvavšim grustnye istorii pro molodogo udal'ca, ugolovnika (...). Ėto bylo očen' pochože na pesnju, starinnuju pesnju, i potomu trogalo žitelej doma do slez. (387)

Eine außergewöhnliche Begebenheit oder Erzählung jagt die nächste, jeder neue und interessante Eindruck wird durch den folgenden beinahe übertroffen. Alles, was Evgenij erlebt und sieht, wird zu einem Spiel, einer Vorstellung, zum Theater, so daß für das 'Reale' kein Raum bleibt. Das Spiel vertreibt sowohl die Langeweile als auch die dazugehörige 'Wirklichkeit'.

1.2.1.2. Realität und Phantasie: Evgenijs Erinnerungen bzw. Visionen

Das Spiel kann zudem dazu eingesetzt werden, die Phantasie zu eigenen, immer neuen Bildern, zu Erinnerungen oder Einbildungen anzuregen. Da die sogenannte 'Realität' in Vaginovs Roman ausgeblendet ist, geht es dabei nicht darum, 'Realiät' und Phantasie verschmelzen zu lassen, sondern vielmehr darum, Erträumtes oder Vergangenes zu durchleben, als sei es wirklich. Kennzeichnend für Evgenij ist neben den bereits erwähnten exotischen, außergewöhnlichen volkstümlichen Ideen und Eindrücken das grausam-phantastische Element.

> Evgenija privlekali figury, imevšie dušu bolee zanimatel'nuju, čem velikuju, vrode Ljudovika XI; figury feodal'nych zlodeev, vrode Žjul' de Rėca, i radostnyj, žestokij i ciničeskij XVI-j vek. (...) Opisanija vstreč i prazdnestv, fejerverkov i processij volnovali Evgenija. (341)[22]

Die 'andere Realität', mittels derer Evgenijs Phantasiespiele einsetzen, ist zum einen die der Bücher (s.a. "Nasladivšis' svoeobraznym čteniem"; 341).

---

[22] S. auch oben bereits angeführtes Zitat: "ljubil žestokost', soprikasajuščujusja s fantastikoj"; (341).

Interessant ist dabei die Rückwärtsgewandtheit und das herrschaftliche Thema. Zum anderen handelt es sich um pure Visionen. Vgl. folgende Textstelle:

> Tečenie myslej Evgenija šlo meždu dejstvitel'nost'ju i snom. Vstaval kakoj-to zamok, gde ego, rebenka, drugie deti nazyvali infantom; kakie-to pol'ki, čtoby dokazat' plavnost' tanca, s bokalami, napolnennymi do kraev šampanskim, tancevali mazurku; kakoj-to sad s bosketnymi figurami pojavljalsja... . (383)

Diese Schau von unerhörtem Luxus ist als Teil des semantischen Feldes visionäre Träume, Vergangenheit und Feudalismus zu betrachten. Eine besondere Ausprägung liegt vor, wenn die Visionen - was nicht selten vorkommt - mit idyllischen Elementen gespickt sind. Evgenij erkundet die Region um die Provinzstadt, in die es ihn im zweiten Teil des Romans verschlagen hat. Dabei stößt er auf ein Schloß, das er als "offizielle Imitation" (vgl. 443) abqualifiziert. Doch weckt es in ihm Erinnerungen und Phantastereien, die unerwartet in eine 'reale' Situation zu münden scheinen:

> Ėto bylo veseloe otradnoe mesto, usažennoe privlekatel'nymi derev'jami. Vdali na jablonjach raspevali pticy svoi poetičeskie napevy. - Kakoe plenitel'noe mesto! - skazal Evgenij. - Ljublju ja angelovidnych krasavic, uspokaivajuščich duch. Raspoloživšis' na trave sredi devušek, Evgenij čuvstvoval sebja plenitel'no. Odnoj rukoj on obnimal sladkogubuju Ninon, golovu položil na plečo drugoj sacharoustoj obol'stitel'nicy i stal naslaždat'sja višnjami i blagouchanijami lesa. (443)

Unentscheidbar für die Leserin ist die Frage, ob es sich hier um ein reines Gedankengebilde oder um einen tatsächlichen Vorgang handelt. Doch wesentlicher noch ist die Tatsache, daß das Leben von Evgenij als Inszenierung, als Spiel begriffen wird. Das bukolische Thema, das nichts ausspart - Liebe kommt ebenso vor wie die idyllisch gezeichnete Natur (selbst Hirten fehlen selten; vgl. 440 oder 355) und idyllische Empfindungen - wird mit allen Details übertragen auf das Hier und Heute. Evgenij schafft sich seine eigene 'Wirklichkeit', und zwar anhand von vorfindlichen Mustern, welche Idylle, Nostalgie, Vergangenheit, Liebe/Grausamkeit/Phantastik heißen. Doch ist die Idylle nur ein Zustand auf Zeit, der noch dazu gemacht, also falsch ist. Evgenij selbst versieht die durch ihn in Erzählungen oder nachgestellten Episoden wiedererweckte Vergangenheit mit den Attributen "divnaja žizn'" bzw. "legkomyslennoe vremja" (447). Aber auch er wurde zu Anfang des Textes als leichtsinnig charakterisiert, so daß es nahe liegt, Evgenij nicht als Kind seiner Zeit, sondern als Konstrukt aus der Vergangenheit zugehörigen Elementen zu betrachten. Die Elemente müssen zudem nicht harmonieren, wodurch auch die Widersprüche und Ungereimtheiten in Evgenijs Wesen erklärlich werden.

Die Erinnerungen Evgenijs tragen ähnliche Züge wie seine Visionen oder sein Leben, denn immer schon hat er sein Leben gespielt bzw. als Spiel aufgefaßt (vgl. auch: "Evgenij čuvstvoval komedijnost' svoej žizni."; 394).

> Videl sebja on v živopisnych razvalinach mečeti. (...) Zatem pered Felinfleinym voznik Samarkand s sedoborodymi uzbekami i grobnica s birjuzovym kupolom Tamerlana. (390)

Das alle Aktivitäten, Erinnerungen und Träume vereinende Moment besteht in dem Wunsch Evgenijs, sich abzulenken oder sich zu erfreuen. Reales - jedoch nicht die 'Realität' - wird mit Imaginiertem vereint, beide Größen verfließen, eine Grenzziehung ist nicht vonnöten. Der Protagonist, dem alles zum Spiel gerinnt, benötigt weder einen Rahmen noch eine Grenze. Den *byt* hat er völlig ausgeblendet, er lebt in seiner eigenen Welt, in der 'anderen Realität'.

Auch der Roman ist eine 'andere Realität', und das nicht nur aufgrund der Tatsache, daß es sich um ein fiktives Werk handelt. Indem er sich nämlich im Wesentlichen darauf beschränkt, die Wege des Protagonisten nachzuzeichnen, und indem er darüberhinaus oft auch dessen Perspektive auf die Ereignisse beibehält, wird er zu einem Schauplatz der Spiele und Launen Evgenijs. Der Text macht sich zudem oft nicht die Mühe, Unerklärliches oder plötzliche Wendungen zu kommentieren, d.h. die Spiele des Protagonisten werden unvermittelt an die Leserin weitergegeben. Und noch ein dritter Punkt ist hier in bezug auf die Textebene anzumerken: das *delectare*-Prinzip Evgenijs hat Auswirkungen auch auf die Rezeptionshaltung. Zugespitzt ließe sich formulieren, daß der Text eine Ansammlung von Spielen (*games*) und Spielern bietet, um den Leser zu erfreuen und zerstreuen, oder gar, um ihn - durch die Häufung von Details - vom Wesentlichen abzulenken.

1.2.2. Die Spiele der Romanfiguren

Um die einzelnen Spiele Evgenijs und der anderen Figuren noch näher bestimmen zu können - und damit auch weitere Anhaltspunkte hinsichtlich der Spiele des Textes zu gewinnen -, bietet es sich an, auf die vier von Caillois ausgearbeiteten Spielkategorien zurückzugreifen (mit denen übrigens auch Iser in seiner Fiktionstheorie operiert; er weitet sie aus zu Textspielkategorien). Caillois selbst bezieht seine Kategorisierung nicht auf Texte, sondern sieht sie als Basis einer Soziologie (s. Caillois 1982:78). Es sind dies *agon*, *alea*, *mimicry* und *ilinx*. *Agon* ist geprägt durch den Wettkampf, der auf einer vorher zwischen den Gegnern eingestellten Chancengleichheit fußt (ebd. 21),

der Ausgang des Spiels *alea* dagegen kann vom einzelnen Spieler nicht beeinflußt werden, sondern hier ist es der Zufall oder das Schicksal, gegen das die Teilnehmer anspielen (ebd. 24). Unter *mimicry* ist ein Illusionsspiel gemeint, das mit der Verwandlung des Spielenden zu einer "illusionären Figur" in einem "fiktiven Universum" einhergeht: "Der Mensch vergißt, verstellt sich, er entäußert sich vorübergehend seiner Persönlichkeit, um dafür eine andere vorzutäuschen." (ebd. 27f.) Die letzte Kategorie *ilinx* tritt in Kraft, wenn das Spiel durch das "Begehren nach Rausch" gelenkt wird, wobei ein wesentlicher Aspekt des Spiels derjenige ist, "sich in einen tranceartigen Betäubungszustand zu versetzen" (ebd. 32). Den Spielen entsprechen zudem bestimmte Haltungen bei den Spielenden:

> Erinnern wir uns, es gibt vier solche verschiedenen Haltungen: den Ehrgeiz, lediglich auf Grund eigenen Verdienstes in einem geregelten Wettkampf (*agon*) zu siegen, die Ausschaltung des Willens zugunsten einer ängstlichen und passiven Erwartung des Schicksalsspruches (*alea*), die Neigung, in eine fremde Persönlichkeit hineinzuschlüpfen (*mimicry*), und schließlich das Streben nach Rausch (*ilinx*). (ebd. 53)

Interessant ist nun, daß Evgenij und auch die anderen Romanfiguren an allen vier Kategorien zu partizipieren scheinen, wofür sich viele Belege im Roman finden lassen. Herausragend ist jedoch alles, was mit Verwandlung, Verwechslung, Masken, Kostümierung, Schminke, Possenspielen etc. einhergeht. Dementsprechend nimmt das Theaterspiel, die Inszenierung eine zentrale Stellung im Text ein.

1.2.2.1. Spiel und *mimicry*

a) Evgenij als Zuschauer in einer Theaterwelt

Folgendes Zitat habe ich bereits oben in einem anderen Zusammenhang angeführt:

> Felinfleinu ėtot dom kazalsja teatrom. (387)

Gemeint ist das Vorstadthaus in der Nähe Leningrads aus dem ersten Teil des Romans. Die Welt wird in *Bambočada* nicht per se als Theatervorstellung begriffen, der Evgenij beiwohnt, sondern es ist der Blick des Protagonisten, der seine Umgebung in eine private Theatervorstellung verwandelt. D.h. nicht der Spielende verwandelt sich, wie Caillois es für die *mimicry*-Kategorie vorsieht, sondern die 'Wirklichkeit' wird mit dem Index des Illusionären versehen. Vgl. auch:

"Kakoj fantastičeskij bytovoj teatr!" - dumal Evgenij. (390)

Der Zusammenschluß von Phantastik und *byt* klingt paradox, da beide sich von ihrem Grundverständnis her eigentlich ausschließen. Evgenijs Zugang zum Leben und zum Alltag löst die paradoxale Wendung jedoch auf; unter *byt* versteht er, wie oben ausgeführt, nicht die sozio-kulturelle 'Realität', sondern offensichtlich die rückständige, beinahe bäuerliche und provinzielle Welt seiner Nachbarn. Phantastisch hingegen ist alles, was mit außergewöhnlichen und exzentrischen Geschichten zu tun hat, die in der Regel um Liebe, Mord, Krankheit und Tod kreisen. Typischerweise sind es die Frauen aus dem Haus, die solche Geschichten erzählen und tradieren.

Doch Evgenij erlebt das provinzielle Leben nicht nur als Theatervorstellung (das Wort "predstavlenie" fällt immer wieder im Text), sondern auch als Museum eigener Art. Er beobachtet und versammelt unter seiner Perspektive die unterschiedlichsten Eindrücke und Erlebnisse, die, nebeneinander gereiht, ein wundersames Bild eines längst vergangenen Lebens auferstehen lassen. Beispielsweise ist die Sprache der Vermieter mit sprachlichen Charakteristika aus dem 18. Jahrhundert durchsetzt, im Garten steht eine Büste Potemkins, auf dem Dachboden befinden sich seltsame Schätze, die Erzählungen der Bewohner stehen sämtlich unter dem Index der Vergangenheit usw. (vgl. 358ff.).

Die Position Evgenijs beschränkt sich, was die *mimicry*-Kategorie anbelangt, im ersten Teil des Romans mehr oder weniger auf die Zuschauerrolle. Der zweite beginnt mit der Krankheit Evgenijs und seinem Wegzug in eine neue Stadt (433ff.). Ist Evgenij im ersten Teil als "fröhlicher Schwindler" und Abenteurer charakterisiert, dem es lediglich um die angenehmen Seiten des Lebens zu tun ist, so kommt es im zweiten Teil zu einer Verwandlung (die jedoch bis zum Schluß immer auch den früheren Evgenij durchschimmern läßt): der Protagonist wird zum einen nachdenklicher, d.h. Themen wie Leben und Spiel, Leben und Theater, Maskerade, Komödie, Illusion und Tod werden für ihn aktuell; und für die Leserin in beinahe aufdringlicher Art und Weise präsentiert und wiederholt. Zum andern aber versucht der egozentrisch geschilderte Lebenskünstler nun, seine Lebensphilosophie an andere weiterzugeben.

b) Die Rolle des Regisseurs

Einer der Berufe, die Evgenij in seinem früheren Abenteuerleben ausgeübt hatte, war der des Regisseurs (s.o.), doch auch andere Figuren haben Berufe, die auf die Theaterwelt verweisen (Kerepetin-Ėros etwa, Mitglied des Toro-

pulo-Kreises, ist Regisseur, Zeichner und Illustrator; ansonsten begegnen Tänzer, Schauspieler, Requisiteure). Die Besonderheit der Regisseurrolle Evgenijs besteht nun darin, daß er in der Provinzstadt mit den ihn umgebenden Personen ein Theaterspiel eigener Art beginnt. Dies gelingt ihm, da er als Komponist und Künstler schnell zur Autorität des Ortes erklärt wird:

> V golubovato-zelenom domike za stolom pervenstvujuščuju rol' igral Felinflein, kak kompozitor i stoličnyj žitel'. Glaza vsech byli ustremleny na nego. (434)

Die Haltung Evgenijs zur kulturell interessierten Provinzstadtbevölkerung ist geprägt teils durch Neugierde (die Phase des Kennenlernens ist für ihn reizvoll und enthebt ihn der Langeweile), teils durch Ironie und Überheblichkeit.[23] Vier Personen buhlen um Evgenijs Aufmerksamkeit: Bambyšev, Ninon, "Ja kljanjajus' tvoej devstvennosti" (oder auch "roža" bzw. "ėstetka"; 433) und Pečenkin. Evgenij will ihnen sein Wissen und seine Erfahrungen zu den Themen Leben, Theater und Spiel vermitteln und verfällt dabei stets in einen überheblichen, dozierenden Ton:

> Otnosites' k žizni kak k teatru, gde... Razvlekajtes' sami (...) žizn' ne zasluživaet ser'eznogo k nej otnošenija, bud'te snischoditel'ny. K čemu ėti besplotnye poryvy, esli vy poznali ich neosuščestvimost'! Bud'te raznoobrazny, igrajte, i vy budete sčastlivy. Nužno, čtoby každyj čelovek čuvstvoval, čto vy emu srodni. (439)

Diese Instruktionen gelten Pečenkin, einer etwas traurig gezeichneten Dichtergestalt des städtischen Salonlebens. Er verändert sich und wird, wie Evgenij ihm vorschlägt, "wie alle anderen":

> Pečenkin rešil stat' kak vse: on stal učit'sja plevat', kurit', kašljat', sopet', izdavat' vosklicanija, pokazyvat' predsmertnye konvul'sii, čtoby bylo sovsem kak v žizni. (...) Sleduja sovetam Evgenija, Pečenkin stremilsja stat' raznoobraznym. (439)

Besonders augenfällig in bezug auf beide Zitate ist die paradoxale Grundstruktur, die zwischen Leben und Schauspiel herrscht: einerseits geht es darum, sich im Spiel der Umwelt/dem Leben anzugleichen, was einem Anpassungs- und Nivellierungsprozeß gleichkommt, andererseits steckt hinter dem Erlernen von vielgestaltigen, unerwarteten und widersprüchlichen Formen und Ausdrücken der Wunsch, sich von der Masse abzuheben. Und dem Theaterspiel ist per se das Moment der Übertreibung - durch Schminke, Kostüme, Verstellung etc. - eingeschrieben. Das Spiel, das das Leben nach-

---

[23] Vgl.: "'Dobro by ėto bylo ironiej, (...) a to ved' iskrenno ljudi sčitajut ėto krasivym.'" (437)

ahmen soll, bewegt sich also zwischen den Polen Anpassung/Homogenität und Abhebung/ Heterogenität. Dies wird besonders evident im Schauspielunterricht, den Evgenij Pečenkin erteilt:

> On učilsja to byt' mjagkim i gibkim, to neukljužim i nepovorotlivym. (...) I, naoborot, posle komičeskich vychodok učilsja proiznosit' veličestvennye i patetičeskie reči. - A nu-ka, vzgljad ispodlob'ja, - govoril Evgenij; - a teper' prinuždennyj vzgljad; sejčas že vostoržennyj vzgljad, vzgljad ėkstaza; naposledok koketlivyj vzgljad. Tak! Molodcom! (439)

Es bedarf beinahe nicht der Erwähnung, daß Evgenij der Unterricht Genuß bereitet (vgl. 440). Nun ist er nicht mehr nur Zuschauer, sondern er spielt mit seinem gelehrigen Schüler wie der Puppenspieler mit seiner Marionette (das Thema der Puppe fehlt im selbstreflexiven Roman *Bambočada* ebenfalls nicht). Auch hier trifft Caillois' Fundierung des *mimicry*-Spiels nicht vollständig zu: der Spielende soll sich in eine "illusionäre Figur" (1982:27) verwandeln, doch Pečenkin betrachtet sein Tun nicht als Spiel, sondern als Ernst. Er ist nicht, wie Evgenij, auf der Suche nach Abwechslung, sondern nach einem höheren Prinzip, nach dem Sinn des Lebens. Evgenij manipuliert die formlose Masse Pečenkins, womit er nicht nur zum Lehrer wird, sondern auch zum Regisseur über dessen Leben. Als solcher hat er eine Machtposition inne, die von keiner Figur auf Textebene angezweifelt wird.[24]

c) "All the world's a stage"

Hinter den Einfällen Evgenijs[25] steckt aber eigentlich eine Lebensphilosophie - die Welt als Theater -, die er nicht müde wird, zu predigen:

> "Esli net garmonii, esli čelovek ne soveršenen, esli ego priroda ne dodelala i esli on soznaet ėto, - čto on dolžen delat'? On dolžen razbit' sebja na oblomki, na oskolki, na otdel'nye čuvstva i dat' každomu čuvstvu samostojatel'noe suščestvova-

[24] Als Vergleich bieten sich die Machtverhältnisse zwischen Svistonov und seiner Umgebung in *Trudy i dni Svistonova* bzw. zwischen dem "avtor" und 'seinen Helden' in *Kozlinaja pesn'* an. Die Parallele kann als weiteres Indiz für die Geschlossenheit der Vaginovschen Prosa gewertet werden, was wiederum die These erhärtet, daß in *Bambočada* eine Fortführung des Sujettyps Metaroman geleistet wird.

[25] Wie so oft, ergötzt er sich an den Szenerien, die er sich für Pečenkin ausdenkt. Einmal übt er mit ihm das Liebeswerben, wobei Pečenkin sich Bäume als Frauen vorstellen muß. "Pečenkin proiznosil pustjaki kak možno gromče, ulybalsja, chodil ot dereva k derevu, uchažival za derev'jami i sladkim golosom priglašal derev'ja k stolu. Evgenij naslaždalsja svoej vydumkoj." (440)

nie; sdelat' iz sebja odnogo neskol'ko ljudej, t.e. stat' akterom." "Nesoveršenstvo vedet k tvorčestvu, i ono sdelalo menja akterom" (...). (436)[26]

Eine explizite Herleitung erfährt die Theater-Welt-Metapher über die Namen Shakespeare und Erasmus von Rotterdam:

- Da i ne skazal li velikij Šekspir (...) (Evgeniju nravilos' prosveščat' požilogo čeloveka) (...) "Ves' mir - teatr". Da i Erazm Rotterdamskij, naskol'ko nam izvestno, byl togo že mnenija. Čto takoe, v suščnosti, čelovečeskaja žizn', kak ne odno splošnoe predstavlenie, v kotorom vse chodjat s nadetymi maskami, razygryvaja každyj svoju rol', poka režisser ne uvedet ego so sceny. Na scene, konečno, koečto priukrašeno, podkrašeno, otteneno bolee rezko. V teatre li, v žizni li - vse ta že grimirovka, vse te že maski, vse ta že večnaja lož'. Otnosites' k žizni kak k teatru, gde... (438f.)

Die Prinzipien der Übertreibung und Illusion bzw. Lüge werden in diesem Vortrag Evgenijs auf das menschliche Leben schlechthin übertragen. Zugleich stellt sich Evgenij in eine spezifische europäische Tradition, die mit Platon ihren Anfang nimmt. Bereits bei Platon nämlich existiert die Vorstellung vom menschlichen Leben als einem Spiel der Götter und von der Welt als Theater, in dem die Menschen lediglich die ihnen zugewiesenen Rollen auszufüllen haben (vgl. Curtius 1984:148). Vor diesem Hintergrund ist der "Regisseur" im Zitat als Gottesprinzip zu verstehen. Die Welt als Spiel bzw. als Bühne geht ebenso, wie Evgenij richtig bemerkt, auf Shakespeare (vgl. ebd. 150) zurück. Damit wäre eine wesentliche Ausrichtung der Reflexionen über das Spiel im fiktionalen Text *Bambočada* - Leben = Theater = Illusion = Übertreibung = Lüge = Wiederholung - bestimmt. Interessant ist die (auto-)reflexive Manier, in der die Korrelationen zwischen Leben und *mimicry*-Spiel verpackt sind. Es handelt sich quasi um einen philosophischen Diskurs, der in den fiktionalen eingebettet ist. Dieser ist jedoch mit dem Index des Inauthentischen versehen, da Evgenij als philosophischer Denker aufgrund seiner Spieler- und Schwindlernatur nicht ernst genommen werden kann. Dies betrifft die Rezeptionsseite; Pečenkin, dem die Ausführungen gelten, ist auf der Handlungsebene der Überzeugungskraft der Philosopheme ausgeliefert.

d) Masken, Schminke, Kostüme

Verkörpert wird ein Teil der Ideen Evgenijs in der Figur Bambyševs, der sich noch dazu als Karikatur Evgenijs entpuppt (vgl. 441). Auf das Karikaturhafte

[26] Diese Textstelle wird noch eine besondere Bedeutung erlangen im Hinblick auf die Meta-Ebene des Textes. S.u., 3.1.

verweist allein schon der Name, der, wie der Werktitel "Bambočada", auf *Bamb* anlautet.[27] Bambyšev nun ist von Beruf "fizkul'turnik" (437), war aber zuvor im Theaterbereich tätig. Weiterhin wird über Bambyšev gesagt:

> Ot svoego prebyvanija v studii Bambyšev vynes privyčku rumjanit'sja, slegka podkrašivat' guby i brovi, ot vremeni do vremeni otkryto pudrit'sja, fetišizaciju želtogo sakvojaža, grimiroval'nye karandaši, paru afiš, gde upominalas' ego familija, da nezabyvaemuju pochodku, podčerknutost' intonacij i akterskij smech. (441)

Das Theaterleben findet bei Bambyšev seine ungebrochene Fortsetzung in der 'Realität'. Auf der Bühne und im Leben geschminkt, das bedeutet zum einen wieder, daß die Grenzen zwischen beiden Bereichen durchlässig sind bzw. gar nicht erst existieren (vgl. oben zur Grenzziehung zwischen Spiel und Alltag). Zum andern sind damit ein weiteres Mal die Momente der Illusion, Täuschung und Lüge aufgerufen.

Eine besondere Behandlung erfährt im Roman auch das Thema der Kostümierung. Kerepetin (oder auch Ėros), ein junger Kunstmaler, entwirft ein buntes Ensemble an Kostümen:

> Kerepetin sdelal uže do tridcati ėskizov kostjumov. Osobenno emu udalis' grotesknye kostjumy episkopa i monachov. I neudivitel'no: Toropulo v kačestve materiala peredal emu vo vremennoe pol'zovanie vsevozmožnye izobraženija duchovenstva, pirujuščego za stolom, i lubočnye kartinki. (...) Kostjumy velikolepno podchodili k antireligioznomu spektaklju i byli pestry, charakterny, sovremenny i zly. (398f.)

Kostümierungen dienen hier dazu, die Vergangenheit in schlechtem, aber grell-bunten Licht erscheinen zu lassen (vgl. dazu: "Kerepetin čuvstvoval, čto on načinaet nenavidet' končivšujusja ėpochu"; 399). Die Übertreibungsgeste, d.h. das groteske Element, äußert sich auch in der 'Mode', Tote zu schminken:

> On vspomnil, čto ešče ne tak davno, do vojny, byla moda pokojnikov podkrašivat', čto grimirovščik iz bjuro pochoronnych processij, po želaniju rodstvennikov, mog prevratit' pokojnogo v krasavca, predmet izumlenija, posredstvom belil i rumjan. (403)

Das Theaterspiel der Verwandlung, Kostümierung und Maskierung macht demnach auch nicht vor dem ernsten Thema des Todes Halt, wodurch der Tod zu einer "Harlekinade", einer grotesken Inszenierung degradiert wird.

---

[27] Auf das Wesen der Karikatur, das mit der Gattung der *Bambocciade* korreliert, gehe ich weiter unten ein (s. 3.4).

Der Tod kann zwar in bezug auf Evgenij und seine Krankheit durchaus tragisch-ernste Züge annehmen, doch schwingt immer das Bild des geschminkten Toten mit.

Die *mimicry*-Kategorie scheint somit in *Bambočada* tatsächlich alles und jeden zu affizieren. Alle Figuren nehmen am Spiel der Illusion teil, freiwillig oder unfreiwillig, wobei sie entweder selbst spielen oder gespielt werden. Zugleich werden die Grenzen zwischen echt und falsch, 'Realität' und Phantasie, Traum und Wirklichkeit, Gegenwart und Vergangenheit, Leben und Tod, Identität und Andersheit durchlässig. Das jeweilige Spiel kann ernst oder heiter sein, die Spieler können freiwillig oder unfreiwillig daran teilnehmen, sie können sich selbst oder andere täuschen. Der Index des Uneigentlichen oder auch des Unwichtigen haftet schließlich an jeder Situation und an jeder Figur im Text. Dadurch ergibt sich ein Unterschied zur Spielkategorie *mimicry*, wie sie von Caillois beschrieben wird: *mimicry* braucht ein geschlossenes, fiktives Universum, eine Bühne mit einer klaren Grenze zur Umwelt. Bei Vaginov dagegen gilt der Sog des Verwandlungsspiels allen lebensweltlichen Elementen im Text, wodurch jegliche Grenzziehung entfällt. Dementsprechend bemerkt Evgenij die besondere Qualität seines Lebens:

> Evgenij čuvstvoval komedijnost' svoej žizni. (394)[28]

Evgenij hinterfragt seine Grundeinstellung - das Leben als fortwährende Komödie -, als er nach seiner Erkrankung eine ernste und beinahe tragische Verwandlung durchmacht, die aus dem lebenshungrigen Lebenskünstler ein Gespenst seiner selbst werden läßt.

> Junoše uže mnilos', čto on stal prizrakom, čto on spustilsja v drugoe suščestvovanie. (453)

Das Vorzeichen hierzu heißt jedoch nicht mehr *mimicry*, sondern Schicksal, also *alea*.

1.2.2.2. Spiel und *alea*

Bei dieser Spielkategorie herrscht der Zufall, d.h. der Spieler hat keinerlei Einfluß auf das Ende des Spiels, darauf, ob er gewinnen oder verlieren wird.

---

[28] Zur - wiederum im Text angesprochenen - Unterscheidung zwischen Komödie und Tragödie s. weiter unten (3.).

Zufall ist der zentrale Aspekt des Kartenspiels und des Roulettes,[29] und beide werden in *Bambočada* genannt.

Zufall leitet Evgenijs Leben, das er, wie bereits ausgeführt, als immerwährendes Spiel betrachtet. Er ist ein Abenteurer, Wanderer, immer auf der Suche nach Neuem, Interessantem, Phantastischem (vgl. "priključenčeskaja polužul'ničeskaja žizn'"; 384). Dabei geht er nicht planvoll vor, sondern läßt sich treiben, wohin der Zufall, das Schicksal ihn lenkt. Eine Erinnerung hierzu soll zitiert werden:

> Vspominalos' prošlogodnee putešestvie po lednikam, svanskie bašni, goroda, vysečennye v skalach, i vosstanavlivaemyj Leninakan. (...) Videl sebja on v živopisnych razvalinach mečeti. (390)

Evgenij ist immer bereit, seinen Koffer zu packen und die nächste Reise anzutreten, die ihn zu interessanten Abenteuern, abwechslungsreichen Einblicken bzw. neuen Spielen führt. Bereits zu Anfang des Romans zeichnet das Zufallsprinzip verantwortlich dafür, daß Evgenij sich in dem Haus (außerhalb Leningrads in einem nahen Vorort?) einmietet, welches sich für ihn im Verlauf des ersten Romanteils zu einem "fantastičeskij bytovoj teatr" verwandeln wird. Evgenij trifft zufällig auf Matreša Belousova, die ihm ein Zimmer vermietet:

> Felinflein v ogromnych očkach šel, postukivaja palkoj, i razmyšljal: "Gde by mne poobedat', u kogo perenočevat', čto predprinjat', čtoby ne bylo skučno?" (...) Vdrug raschochotalsja. Stojavšaja u vorot Matreša Belousova, uvidja molodogo čeloveka (...), prinjala ego chochot za želanie poznakomit'sja (...) - Miločka, - skazal Felinflein, - ne mne li vy ulybaetes'? Ne sdaetsja li u vas komnata? I chotel idti dal'še. (335f.)

Evgenij sieht in seiner neuen Wohnstätte eine Ablenkung von bereits bekannten, langweiligen und abgenutzten Situationen und Eindrücken. Er nimmt als Beobachter Teil am provinziell wirkenden Leben, betrachtet es als "Vorstellung" eigener Art.

> Sud'ba podarila Evgeniju predstavlenie - smert' tetki Duni. On uznal podrobnosti ot Matreši Belousovoj (...). (388)

Das Zufallsprinzip im Zusammenhang mit Evgenij äußert sich auch in dessen eigenen Gedanken über das Leben und den nahenden Tod, die ihn nach seiner Erkrankung beschäftigen.

---

[29] Lotman (1975) geht auf die besondere Relevanz von Zufallsspielen in der russischen Literatur ein und untersucht dabei Texte von Puškin, Lermontov, Gogol' und Dostoevskij. In dieser Spieltradition ist sicher auch Vaginov zu verorten.

> Do sich por Evgenij oščuščal sebja večnym, - teper' junoša ponjal, čto ėto bylo divnoe oščuščenie. Chorošo žilos' junoše s ėtim oščuščeniem! Do sich por Evgeniju kazalos', čto ego nastojaščaja žizn' ešče ne načalas', čto vse ėto - tol'ko pustjak, načalo, čto glavnoe - vperedi. A teper' ėtot pustjak, slučaj zamestit glavnoe, stanet zamenoj suščnosti ego, Evgenija. "Vot i vse!" - podumal on, položil golovu na klaviši i zaplakal. (452)

War Zufall vor dem dritten Teil des Romans, der mit den Reflexionen Evgenijs gespickt ist, ein Prinzip des Lebens, so rückt er jetzt in die Nähe des Todes. Denn nicht mehr Evgenij ist derjenige, der die Regeln im *alea*-Spiel bestimmt, sondern das Leben (besser: der Text) spielt mit Evgenij, aus dem Subjekt ist ein Objekt geworden. Vgl. auch folgende Passage:

> Zdes', v sanatorii, Evgenij počuvstvoval, čto on smerten, čto emu pridetsja rasstat'sja s igrajuščim mirom, čto bol'še ne pridetsja ustraivat' "grand rond, s'il vous plait" (...). (451)

Die Welt selbst unterliegt keiner Veränderung, das große Roulette wird fortgeführt, doch die Orte der Positionen in bezug auf Evgenij haben sich verändert: war zuvor (im gesamten ersten Teil des Romans und auch über weite Strecken des zweiten Teils) das Unwesentliche, das Spiel die Hauptsache, so wird nun das Leben als eine einzige Aneinanderkettung von Zufällen betrachtet, ohne daß das Wesentliche eintrat. Der spielende Evgenij bereitete sich lediglich im Spiel auf das Wesentliche, das Leben vor.

Das Zufallsprinzip des Spiels/des Lebens, das von Evgenij lange Zeit als positive Größe gegen die Langeweile und Trübsal der Welt gewertet wurde, entlarvt im drohenden Tod seine ihm inhärente Tragik. Die Zuordnungen im Text unterliegen durch den schicksalhaften Eintritt von Erkrankung und Tod einer Veränderung; die Opposition gespieltes, bewegtes, schillerndes Leben vs. statischer, grauer Alltag wird überführt in nichtiges Leben vs. unbewegter Tod, Vergessen, Nichts. Die Spielsemantik Vaginovs kann somit als instabil und offen charakterisiert werden. Belegen läßt sich dies auch im besonderen Zusammenspiel der Kategorien *alea* und *agon*.

1.2.2.3. Spiel und *agon*

Diese Spielkategorie geht von einem Wettstreit aus, welcher zunächst auf Chancengleichheit zwischen den Spielgegnern beruht. Als Beispiel möchte ich das Liebeswerben Evgenijs um Ninon aus dem zweiten Teil des Romans - die Handlung spielt nun in der Provinz - anführen, das u.a. charakterisiert ist durch das Bemühen, den Konkurrenten Bambyšev aus dem Feld zu schla-

gen (vgl. 436ff.). Evgenijs eigene Perspektive auf sein Tun ist - wie so oft - von einer spielerischen Haltung geprägt:

> V tomnych, legko poddajuščichsja uchaživaniju devuškach i ženščinach byla dlja nego osobaja prelest' igry. Emu kazalos', čto sama poddel'nost, zaučennost' slov, uslovnost' žestov, lživost' i naigrannost' vzgljadov davali emu pravo otnosit'sja k ėtim devuškam i ženščinam neser'ezno. (437f.)

Wesentlich beim Verführungsspiel Evgenijs ist die Tatsache, daß das *agon*-Spiel nicht in einer reinen Form vorliegt, sondern durch die *mimicry*-Kategorie überlagert wird. Im Vordergrund stehen Aspekte wie Falschheit, Vorspiegelung, Rollenspiel, was darauf hindeutet, daß *mimicry* in *Bambočada* als dominant zu betrachten ist und dazu tendiert, andere Spielkategorien zu infiltrieren. Im übrigen wird der gesamte zweite Romanteil von den Themen Liebe/Verführung und Theater dominiert. Evgenij ist durchweg bemüht, im Mittelpunkt der Provinzintelligenz zu stehen; er verwendet seine besondere Position als junger und interessanter Komponist aus Leningrad dazu, die ihn umgebenden Personen zu belehren oder gar zu beherrschen (s.o. die Beispiele zu Pečenkin). Daraus läßt sich folgern, daß diese Spiele mit dem Problem der Macht zu tun haben. Evgenij als Verführer übernimmt die Rolle eines Regisseurs; er hat eine Machtposition inne, die er zum einen gegen seinen Widersacher Bambyšev behaupten, zum andern in Spiellaune und in immer neuen Situationen ausprobieren muß. Nun hat Macht sicherlich mit Kampf und Wettbewerb zu tun, mit dem Willen zum Sieg. Beim geschilderten Werberitual um Ninon geht es ebenfalls darum, wer gewinnen oder aber verlieren wird. Der eigentliche Verlauf des Spiels ist für Evgenij äußerst reizvoll,[30] das Ziel des Spiels, die körperliche Verbindung mit Ninon, stellt sich dagegen im Nachhinein als zweitrangig heraus.

> Evgenij s žalost'ju smotrel na Ninon, na ėto teper' malo privlekatel'noe dlja nego telo. (...) No vse že u nego vid byl prišiblennyj. (448)

Evgenij kann, obwohl er seinen Gegenspieler Bambyšev übertrumpft hat, seinen Gewinn nicht genießen. Dies entspricht seinem ziellosen Wesen, seiner 'Vagabundenseele', die sich immer auf der Suche befindet nach Neuem, nach Zerstreuung und Ablenkung. Dieser Seite seiner vielschichtigen Persönlich-

---

[30] Vgl. dazu 442ff. Noch ein weiteres Zitat sei hier angeführt: "Evgenij pod ėlektričeskoj ili kerosinovoj lampoj očarovyval lenivych ženščin, podvižnych devušek i junošej, mečtajuščich o krasivoj žizni, rasskazami o strannostjach ljubvi i o vsevozmožnych prodelkach i čudačestvach." (442)

keit ist das kämpferische Element fremd. Evgenij äußert Ninon gegenüber in bezug auf sich selbst und Toropulo:

> (...) no naše gore zaključaetsja v tom, čto ko vsemu my otnosimsja ironičeski. K tomu že naša ironija proistekaet ne iz glubokogo poznanija žizni i bor'by, protivopoložnych principov, a prosto iz nekotoroj lenosti, byt' možet, stydlivosti (...) (445f.)

Die für den gesamten Roman zentrale Stelle (zur Ironie s.u., 4.f.) läßt sich hier als Verweigerung des Agonalen verstehen. Dennoch sieht Evgenij sich kurz darauf gezwungen, in eben jenes Spiel des *agon* einzutreten. Es handelt sich um seinen Versuch, aktiv, in einer kämpferischen Haltung dem nahenden Tod entgegenzutreten. Im dritten Teil des Romans, der im Sanatorium spielt, gesellt sich so zum Possenspiel - das Leben ist zwischendurch immer noch mit dem Impetus des Unernsten versehen - mehr und mehr eine tragische Komponente. Evgenijs Gedanken über den Tod sind zu Beginn des dritten Teils noch mit dem Spiel verknüpft:

> Opjat' noč'ju Evgenij sidel v parikmacherskoj i dumal, kak by emu obygrat' smert'. Smert' ne voznikala pered nim v obraze gravjury, v obraze skeleta s kosoj; on čuvstvoval ee v sebe samom; ėto-to i sostavljalo trudnost'; prichodilos' perenesti igru vo vnutrennij plan, vo vnutrennij mir. (463)

Der risikobereite Evgenij, der gewohnt ist, alles im Leben als Spiel zu betrachten, der sich lieber verantwortungslos von Abenteuer zu Abenteuer schwindelt als sich ernst einer Aufgabe zu stellen, wird durch seine schwere Erkrankung - wie der konkrete Autor Vaginov erkrankt Evgenij an Tuberkulose - zu einem neuen, ungewohnten Spiel gezwungen, zu *agon*. Daneben ist auch *alea* beteiligt, wenn nämlich die Schicksalskomponente - Krankheit als unvorhersehbares Ereignis - in die Betrachtung mit einfließt (s.o., 1.2.2.2.). Doch geht es nun wirklich um Kampf, einen Kampf, der noch dazu in seinem Verlauf immer mehr von seiner spielerischen Qualität verliert. Evgenijs Kampfansage sieht folgendermaßen aus:

> "Nasmeška ubivaet, - dumal Evgenij.- Čto, esli počuvstvovat', čto smert' smešna, čto, esli načat' ostrit' nad smert'ju..." (463)

Auch diese Aussage besitzt nicht nur für den konkreten Kontext - die Auseinandersetzung mit dem Tod - Relevanz, sondern kann zentral gesetzt werden für *Bambočada* insgesamt (s.u., 3.f.). Evgenij ist jedoch nicht in der Lage, die Waffe, die Ironie und Hohn bieten, zu nutzen. Der Text verschweigt die Gründe, es heißt nur lapidar:

> No Evgeniju ne prišlos' ostrit' nad smert'ju. (463)

Der Tod läßt sich nicht abschütteln, er begleitet Evgenij auf Schritt und Tritt. So ist ein ebenfalls an Tuberkulose erkrankter Leidensgenosse für Evgenij die Verkörperung des Todes:

> Pri vstrečach s tatarinom Evgenij ispytyval nekotoryj užas. Tatarin sliškom často vspominal o smerti. Tatarin do togo často s nim govoril o smerti, čto odin už vid ego dlja Evgenija associirovalsja so smert'ju. (458)

Der Wettstreit mit dem Tod verliert in seinem Verlauf immer mehr von seiner spielerischen Qualität, d.h. aus dem - tödlichen - Spiel wird Ernst, oder anders: es handelt sich um ein ernstes Spiel. Im Gegensatz zum Leben, das den Index des Unernsten und Uneigentlichen trägt, ist der Tod konkret und bedrohlich. Angst vor dem Tod, dem Nichts (vgl. 452) wechselt sich ab mit den für Evgenij üblichen Ablenkungsstrategien. Doch war Ablenkung vorher korreliert mit der Flucht vor Eintönigkeit, Langeweile und Schwermut und mit einem bunten, abwechslungsreichen Leben, so dient sie jetzt dem Vergessen (vgl. 458). Evgenij zieht sich aus der "spielenden Welt" (451) zurück, er entfremdet sich dieser Welt und ist doch ein Teil derselben. Augenblicke, in denen er sich nach wie vor als Spieler fühlt, sind nur noch selten.

> Figura ego v glazach ego snova polučila očarovanie. Sredi mira igry on čuvstvoval sebja pervym igrokom, igrokom po prirode. (464)

Oft verliert er das Attribut des Spielers, das Interesse etwa an den Spielen der anderen Kranken im Sanatorium. Dennoch, seine Umgebung, selbst die Natur (vgl. 462) sind nach wie vor mit Spielen durchtränkt. Die Kranken verwandeln sich in spielende Kinder, etwa während einer Schneeballschlacht (462), das Sanatorium wird in der Perspektive Evgenijs gar zu einem Zirkus.

> Teper' sanatorij napominal Evgeniju cirk; doktora - konjuchov-dressirovščikov, a bol'nye - ėkscentrikov, palaty - ubornye artistov. (468)

Hier nun läßt sich die Frage anschließen, ob der Protagonist im Verlauf des Romans eine Entwicklung durchmacht. Wird aus dem "šuler" des ersten, dem Verführer des zweiten Romanteils ein Mensch mit ernsten, schließlich sogar kindlich wahrhaften Zügen (s. 467)? Evgenij vergleicht sich selbst mit einer Bleistiftzeichnung:

> - Ja ešče ne čelovek, - prodolžal Evgenij, - a tol'ko - esli tak možno vyrazit'sja - risunok karandašom, izobražajuščij čeloveka. (466)

Diese Aussage erhält einen zusätzlichen Index durch den Ort, an dem sie zustande kommt; es handelt sich um ein Spielzeugmuseum. Daraus läßt sich

folgern, daß Evgenij, der "erste Spieler", selbst zu einer Art von Spielzeug geworden ist. Damit ist er nicht nur Objekt des *alea*-Spiels bzw. ungleicher Gegner im *agon*-Spiel, sondern auch eine Chimäre, eine fiktionale Figur. Hier zeigt sich - worauf ich bereits mehrmals hingewiesen habe -, daß eine Äußerung auf der Primär-Ebene in einen Meta-Kommentar für den fiktionalen Text umschlagen kann. Evgenij ist demnach nicht nur als zentrales Subjekt bzw. Objekt des Spiels im Text angesiedelt, sondern zugleich abhängige Figur im Konstrukt eines 'Autors'. Und dieser 'Autor' will seinem Protagonisten nicht erlauben, das Spiel als 'geläuterter Mensch' zu beenden; zu stark ist der gesamte Text mit dem unernsten, ironischen Ton eines besonderen Spiels durchtränkt, das sich im Verlauf der Romananalyse noch genauer bestimmen lassen wird. Zunächst verliert Evgenij gegen den Tod:

> Evgenij ispytyval ne strach smerti, a styd smerti. On čuvstvoval približajuščujusja smert' kak poraženie, kak ne predusmotrennyj im proigryš. (468)

Das Spiel nähert sich seinem Ende - sowohl dem Ende des Protagonisten als auch dem des Romans - in einem Brief Evgenijs, den er nicht abschickt:

> Ja chudeju s každym dnem i ubavljajus' v vese. U menja propadaet appetit, ja slabeju, i skoro ja isčeznu. Inogda vo sne ja plaču i mne kažetsja, čto ja mog by byt' sovsem drugim. Sejčas ja ne ponimaju, kak ja mog tak žit'. Mne kažetsja, čto esli by mne dali novuju žizn', ja inače prožil by ee. A to ja kak motylek, poporchal, poporchal i umer. (474)

Nach Moskovskaja (1993b:101) findet Evgenij wahre und schlichte Worte, was an ein kathartisches Prinzip bzw. an einen tragischen Helden auf der Suche nach einer individuellen Erlösung denken läßt. Doch m.E. greift diese Interpretation zu kurz. Vielmehr ist der dritte Teil des Romans einerseits zwar voll von dunklen, traurigen, nachdenklichen Tönen, andererseits aber bleibt der Welt im Sanatorium der spielerische Zug erhalten. Und immer aufs Neue kehrt bei Evgenij das Spielbewußtsein, die Spiellaune wieder, was einen paradoxen Eindruck im Hinblick auf seine vielen 'letzten Worte' (im Sinne Bachtins) hinterläßt. Es scheint fast, als ob ein Wesensmerkmal des Spiels, nämlich die ziellose Bewegung bzw. das Hin-und-Her, Evgenijs schwankendes Verhalten angesichts des Todes erklären könnte. Oder anders: verantwortlich für die instabile Semantik sind die beiden mit dem Wettkampf um den Tod korrelierten Spielkategorien *agon* und *alea*, die gegengerichtet operieren. *Agon* verbietet dem Protagonisten, sein bisheriges *mimicry*-Spiel fortzusetzen, *alea* bleibt für den nach wie vor unsteten, umherschweifenden Charakter in seiner Relevanz erhalten. Das Hin-und-Her zwischen *agon* und

alea vermittelt den Eindruck des Unernsten, beinahe Paradoxalen. Ebenso wirkt das Hin-und-Her zwischen Primär- und Meta-Ebenen; auf Primär-Ebene ist das Spiel Evgenijs, das Spiel im Text beendet, auf der Meta-Ebene jedoch wird weitergespielt.

Der letzte Satz Evgenijs lautet:

> A to ja kak motylek, poporchal, poporchal i umer. (474)

Doch das Spiel geht weiter; diesmal in einem ironisch-spöttischen, selbstreflexiven Nachwort des "avtor", einem eindeutigen Meta-Kommentar zu *Bambočada* (ausführlich gehe ich auf das Nachwort unter 3. ein). Die Spiele im Text - *agon* und *alea* - gerinnen zu einem Textspiel, dessen wesentliches Merkmal die Hin-und-Her-Bewegung und somit ein nicht zur Ruhe kommender Sinn ist.

1.2.2.4. Spiel und *ilinx*

Rausch, Trance und Ekstase sind die zentralen Kennzeichen von *ilinx*, die in *Bambočada* auch alle angesprochen werden. Es findet sich etwa das Thema des Opiums wieder, das bereits in *Kozlinaja pesn'* begegnet ist, jedoch nun in abgeschwächter Form vorliegt, quasi als Nachhall zum 'großen Rausch' des Vorgängertextes. Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Romanen liegt darin, daß der Rauschzustand in *Kozlinaja pesn'* verknüpft war mit dem Konzept des Schöpfertums und daß er zudem einherging mit kreativen Visionen (dazu und zur zugrundeliegenden *mania*-Lehre Platons s. Kapitel II). Hier dagegen steht das Bestreben Evgenijs, sich vom grauen Alltag zu lösen, im Vordergrund. Dementsprechend bleiben bei dem opiumrauchenden Evgenij die großartigen Visionen aus:

> Felinflein ničego ne videl; nikakie neznakomye pejzaži ne voznikali, nikakie malajskie roži ne mučili ego, i ne voznosilsja on, i vdrug ne padal v bezdnu. K sožaleniju, vse bylo tosklivo i sero. (357)

Aber auch die Ablenkung vom grauen Einerlei, die für den Spieler Evgenij der Antrieb allen Tuns ist, gelingt mittels Opium nicht. D.h. der Opiumrausch in *Bambočada* stellt kein probates Mittel mehr dar, zu Kreativität oder auch nur zur Überwindung der vielbeschworenen "toska" zu gelangen. Betäubungszustände anderer Art sind für dieses Ziel auch nur begrenzt einsetzbar. Einmal ist hier die Musik zu nennen, durch die Evgenij sich immer wieder in Trance versetzt, in einen Zustand zwischen Wachen und Träumen:

> Večerom (...) Evgenij vzjal trubku i priložil k uchu; peredavalsja večer tancev v muzyke (...) Tečenie myslej Evgenija šlo meždu dejstvitel'nost'ju i snom. Vstaval kakoj-to zamok (...). (383)

Die Trance dient dazu, sich von sich selbst zu lösen, in eine andere Sphäre überzugehen, völliges Vergessen in Traum und Bewußtlosigkeit zu erreichen. Zu einer anderen Zeit jedoch versagt die Musik den ersehnten Zustand:

> "Pogružus' v igru zvukov", - podumal on. No igra zvukov emu bystro naskučila. On peresel v kreslo. (...) Ėto bylo sovsem ne dolce far niente. "Žit' skučno, vse vremja nužno razvlekat' sebja, - dumalos' Evgeniju. - Prichoditsja inogda peredernut' i novyj dlja sebja put' najti". Teper' on čuvstvoval po stepeni svoej toski, vremja ot vremeni povtorjavšejsja, čto snova pridetsja vse brosit' i bežat', čto očen' skoro on pobežit. (393)

Selbst das Spiel, diesmal das der Klänge, langweilt Evgenij schnell.[31] Das Leben muß für ihn so abwechslungsreich wie möglich sein, und wenn dem nicht mehr so ist, muß er, der Abenteurer und Wanderer, weiterziehen. Er kehrt aber immer wieder in die Stadt zurück, die ihn durch ihre Architektur und Atmosphäre fasziniert, nach Leningrad (s. 409f.). In *Kozlinaja pesn'* lagen die Städte Petersburg und Leningrad im Wettstreit; das berauschende, visionäre Petersburg stand für das hohe, vergangene Ideal der Kunst, das verkörpert wurde im "neizvestnyj poėt", das nüchterne, nachrevolutionäre Leningrad fand seinen Ausdruck im "avtor". *Bambočada* dagegen kennt nur noch Leningrad, eine Stadt, die nicht mehr zu Rauschzuständen provoziert. Evgenij ist auch keine Schreiberfigur mehr, sondern Musiker und Komponist. Und noch dazu gar kein wirklicher Künstler:

> "Evgenij ne nastojaščij muzykant, - dumal Ermilov (...) potomu čto on ničem ne želaet žertvovat' dlja svoego iskusstva. (...) On ne razvil v sebe sposobnosti nadolgo ot''edinjat'sja, pogružat'sja v mir muzyki, dlja nego muzyka ne stanovit'sja vremenami vysšej real'nost'ju". (410)

Hier liegt ein wesentliches Indiz für das Zurückgehen der Kategorie *ilinx* - verglichen mit dem ersten Roman Vaginovs - vor: Evgenij ist Spieler (nicht

---

[31] Desweiteren ist das Thema des Essens eng mit dem des Rausches verbunden (s. auch unten, 2.1.). Als Beispiel soll ein "Gelage", das Evgenij mit seinen Freunden veranstaltet, dienen: "Molodye ljudi prodolžali pirovat'. Oni uže okončatel'no op'janeli. Evgenij el seledku s sacharnym peskom. (...) - Petronij el komarinye brovi v smetane! Uverjaju tebja, ėto očen' vkusno!" (354) Danach befindet Evgenij sich wiederum in einem Visionen evozierenden Zustand: "Felinflein smotrel v okno. (...) Sidel duchovoj orkestr: po dviženijam muzykantov Evgenij ponjal, čto muzyka gremit vovsju. (...) Orkestr igral vse gromče i gromče; (...) Zatem, vse v tom že radužnom sostojanii (...)." (355)

zufällig ist er Musiker, spielt Klavier), kein Dichter. Sein Leben ist im wesentlichen durch die Spiele der *mimicry*-Kategorie geprägt, welche mit der 'Realität' und den ihn umgebenden Figuren auf verfälschende, verfremdende Weise umgehen. Er sucht keine "höhere Realität", sondern eine andere als die, in der er lebt. Wie bereits ausgeführt (vgl. o., 1.2.1.), herrscht im Text eine eigentümliche Verkehrung der Weltbezüge: das Unwesentliche wird in Evgenijs Perspektive - die über weite Strecken mit der Textperspektive zusammengeht - zum Wesentlichen, das Uneigentliche zum Eigentlichen. Ein Bild dafür ist die "riesige chinesische Brille" ("ogromnye kitajskie očki"; 467) Evgenijs, mit der er die Welt betrachtet.

Weniger bedeutsam für ihn sind auch die Spiele, die mit *agon* und *alea* verbunden sind. Zudem tendiert er, wie gezeigt wurde, dazu, alle Spiele mit *mimicry*-Momenten auszustatten. D.h. *alea*, *agon* und *ilinx* liegen oft in Mischformen vor, agieren gleichzeitig oder gegeneinander, gehen diverse Interrelationen ein (vgl. etwa das Liebeswerben Evgenijs unter 1.2.2.3., das eine Mischform zwischen *mimicry* und *agon* darstellt). Somit ergibt sich das Bild einer gewissen Hierarchie mit *mimicry* als dominanter Kategorie innerhalb der Spielthematik, einer Hierarchie, die jedoch nicht als ordnender Faktor begriffen werden kann. An zweiter Stelle wäre *alea* zu erwähnen, das allerdings eine größere Bedeutung erlangt als Kategorie für den zweiten semantischen Bereich in *Bambočada*, also für das Sammelthema.

Es ist nun noch zu fragen, ob *ilinx* bei Vaginov überhaupt als Spiel begriffen werden kann. Im ersten Roman, *Kozlinaja pesn'*, trägt das Konzept, das Rausch, Visionen, Kreativität und Schöpfertum zusammenbringt, keinen Spielcharakter. In *Bambočada* mit der festgestellten Virulenz des Spielens dagegen vereinnahmt das Spiel alles, auch die autotextuellen Bezüge entweder zu Vaginovs früheren Texten oder aber innerhalb von *Bambočada* selbst. *Ilinx* ist somit nicht so sehr ein Spiel im Text, als ein Spiel des Textes.[32]

Abhängig davon, welches Spiel aktuell gespielt wird - *agon*, *alea*, *mimicry* oder *ilinx* -, werden zudem unterschiedliche Implikationen des Spielens aktiviert, und zwar für die Spieler auf der einen Seite und die Zuschauer/Leser auf der anderen. Evgenij etwa ist mal bloßer Beobachter der Spiele anderer, mal selbst der aktive Spieler, mal Spielball des Schicksals. Als Zuschauer nimmt er eine Außenposition ein, die der der Leserin in gewisser Weise gleichkommt. Er sucht die Abwechslung, will sich zerstreuen

[32] Ausführlicher gehe ich auf die Spiele des Textes unter den Punkten 3.ff. ein.

oder erfreuen durch den Anblick fremder Spiele. Ähnliches könnte man für das Verhältnis Leser - Text annehmen. Der mit Spielen unterschiedlichster Art ausgestattete Text will die Leserin verblüffen, überraschen, will vielleicht sogar durch die Masse der unverbundenen Spielepisoden vom Wesentlichen ablenken (auf das Problem der Sinngenerierung gehe ich weiter unten ein). Die Beobachterrolle Evgenijs hat jedoch noch einen anderen Status: er spielt auch den Regisseur, übt Macht aus etwa über Pečenkin. So gesehen ergibt sich eine Parallele zur Stellung des Autors von *Bambočada*, der in einem übertragenen Sinn als Schicksalsfigur agiert, von der alle Fäden des Romans gesponnen werden. Die Spiele im Text erlauben somit Rückschlüsse in bezug auf andere Textebenen, oder anders: der Text thematisiert und reflektiert im Spiel ureigenste Bedingungen von Rezeption, Produktion, Funktion etc. Das heißt die Spiele im Text verwandeln sich in 'Meta-Spiele', in verschiedenartigste Spiele des Textes.

Festzuhalten ist an dieser Stelle desweiteren, daß die Semantik des Spiels in *Bambočada* keine einheitliche ist. Der Versuch, den Spielen im Text mittels der vier von Caillois aufgestellten Kategorien nachzuspüren, konnte letztlich keine feste Ordnung in die von Vaginov entworfene Spielthematik bringen. Das liegt einerseits an der Dominanz derjenigen Spiele, die mit Verwechslung, Verwandlung, Verfremdung, Illusion, Exzentrik, Ekstase etc. korreliert sind. Die aufgezählten Implikate scheinen die Kategorien selbst zu infizieren, die Grenzen zwischen ihnen aufzuweichen, durchlässig zu machen für Semanteme entweder der je anderen Kategorien oder aber aus völlig anderen semantischen Bereichen. Ein festgefügtes Bedeutungssystem kann sich somit, was die Spiele im Text anbelangt, vorerst nicht etablieren. Und das, obwohl Evgenij als kompositorischer Mittelpunkt wirkt und potentiell in der Lage wäre, die Spielsemantik auf sich zu konzentrieren und zu vereinheitlichen. Dies trifft jedoch, wie gezeigt wurde, nicht zu. Hinzu kommt, daß neben Evgenij auch weitere Figuren Initiatoren oder Teilnehmer von Spielen sein können.

Um weitere Klarheit zum Thema des Spiels in *Bambočada* zu erlangen, ist es nötig, die Cailloisschen Kategorien durch allgemeinere Überlegungen zum Spiel zu erweitern. Dabei will ich auch auf anthropologische und ontologische Aspekte, die für Vaginov bedeutsam sind, zu sprechen kommen.

2. Thematische Implikationen der Spiele im Text

Die heterogene Spielsemantik Vaginovs führt zu der Frage, ob Spiel immer gleich Spiel ist. Caillois äußert sich dazu in folgender Weise:

> Denn *ein* Punkt bleibt strittig: Ist das Spiel wirklich etwas Einheitliches? Werden nicht mit *einem* Terminus verschiedene Betätigungen bezeichnet, die nichts weiter gemeinsam haben als ihren Namen? (1988:204)

Für Vaginov kann als erste Annäherung eine einfache Antwort gegeben werden: er verwendet die Lexeme "igrat'", "igra", "igrat' v...", "igrat' na..." für unterschiedlichste Spielformen und belegt auch spielfremde Tätigkeiten häufig mit dem Namen "igra". Daraus ließe sich folgern, daß es in *Bambo čada* primär darum geht, die Vielgestaltigkeit des Phänomens Spiels auszuloten (s.o. den Punkt Spielesammlung; 1.1.). Und dafür reichen die vier Spielkategorien Caillois' nicht aus.

Im folgenden möchte ich Vaginovs Spiele unter den Blickwinkeln 1. Spiel und Leben; 2. Spiel der Menschen/Götter; 3. Spiel und Kunst; 4.Spiel und Sammeln noch weiter beleuchten. Dazu sollen - neben der Textarbeit - weitere Spieltheoretiker befragt werden, was Spielkategorien und deren Status anbelangt. So geht Spariosu (1982) von fünf Kategorien aus, die, wie er selbst anmerkt, auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt sind und in verschiedenen Kombinationen auftreten können: Wettkampf, also *agon*; Freiheit; Sein im als-ob-Modus; rationale Ordnung; Irrationales bzw. Dionysisches (ebd. 14). Diese Kategorien kristallisierten sich bereits in der Antike heraus und haben sich dann in der abendländischen Geschichte bis heute fortentwickelt. Für Homer etwa konstatiert Spariosu ein irrational-agonistisches Spielkonzept, das abhängig ist von der Vorstellung der mit den Menschen spielenden Götter. Die Götter sind frei, und ihnen steht eine unbegrenzte Spielzeit zur Verfügung (vgl. ebd. 14f.). Bei Parmenides und Platon dagegen ist das ordnende, rationale Element des Spiels vorrangig, das die Harmonie der Welt garantiert.

Vaginov war ein Kenner der Antike, war aber auch sehr beschlagen auf dem Gebiet der europäischen Geistesgeschichte (s. Kap. I) - was er in all seinen Texten ja auch immer wieder vorführt. Meine These ist nun, daß Vaginov eine große Anzahl heterogenster Aspekte zum Thema Spiel in *Bambo čada* eingearbeitet hat. Dadurch ergeben sich Widersprüche in der Semantik des Spiels, die beinahe den Anschein des Chaos erwecken. So taucht etwa Platons Vorstellung vom Spiel der Götter ebenso auf wie die des *theatrum mundi*, die v.a. in einer Shakespeareschen Tradition angesiedelt ist. Die ver-

schiedenartigen Spiele lassen sich kaum interpretatorisch bändigen. Eine einzige Verbindungslinie scheint jedoch in all der Unordnung aufzuscheinen, denn alle im weiteren zu verfolgenden Spiele im Text haben mit der Relation Spiel und Leben zu tun. Nicht vergessen werden darf dabei, daß das Leben, wie es in *Bambočada* entworfen wird, eine rein geistige Angelegenheit darstellt.

2.1. Spiel und Leben

Jedes Lebewesen spielt, d.h. Spiel wird seit jeher als biologische oder auch, wo der Mensch betroffen ist, als anthropologische Konstante betrachtet (vgl. z.B. Huizinga 1991:9). Leben und Spiel hängen auch bei Vaginov eng zusammen, nicht nur in den hier unter 1. bereits vorgeführten Varianten, sondern auch in einem ganz grundsätzlichen Sinne: das Spiel hält das Individuum lebendig, ist aufgrund seiner Dynamik als Opposition zum statischen Tod gedacht. Das Spiel Evgenijs ist korreliert mit der Vorstellung vom Leben als Überfluß oder Überschuß,[33] dagegen wird der Tod, der dem Leben und somit auch dem Spiel ein Ende setzt, eingeleitet durch Gewichtsabnahme und die Tendenz zur Auflösung.[34] Das Spiel jedoch, einmal in Gang gekommen, kann endlos wiederholt werden und garantiert in gewisser Weise das Überleben.

Weiterhin ist die Zusammenschau von Spiel und Freiheit in Vaginovs Spielkonzeption ein zentraler Aspekt, und zwar in verschiedener Hinsicht. Einmal ist es die Freiheit Evgenijs, sich sein Leben individuell und kreativ zu entwerfen, einmal geht es darum, sich durch das Spiel von allem zu befreien, was mit dem Alltag oder mit Ernst zu tun haben könnte, einmal gerät das risikoreiche Spiel zum Abenteuer mit offenem Ausgang. Für Evgenij dient das Spiel demnach weder dazu, die Welt kopierend nachzustellen[35], noch verhilft es, zu einem authentischen Ich zu finden, da die alles dominierende Kategorie *mimicry* jedwede Authentizität unterläuft. Vielmehr steht im Vordergrund auf der einen Seite die Vorstellung des Spiels als Komplement zur Welt, auf der anderen Seite wird der Mensch in *Bambočada* durch das Spiel bes-

---

[33] Zu Spieltheorien, die vom Überschußprinzip ausgehen, vgl. Spariosu 1982:31.

[34] "Ja chudeju s každym dnem i ubavljajus' v vese. U menja propadaet appetit, ja slabeju, i skoro ja isčeznu." (474)

[35] Die Quelle für solch einen Zugang wäre Platons Mimesis-Theorie; s. hierzu genauer Burke (1994:19).

timmt[36]. Das heißt, die Freiheit des kreativen Selbstentwurfs, die zu einem über-alle-Grenzen-Hinausspielen tendiert, wird bei Vaginov durch das Schicksalsspiel mit dem menschlichen Leben unterlaufen. So wird letztlich auch das anarchische Element, das dem freien Spielen inhärent ist, gebändigt. Das Moment der Regelhaftigkeit, das oft mit dem Spiel verbunden ist und das ebenfalls eingesetzt werden kann, um das Wesen der Freiheit in Grenzen zu halten, kommt im Roman nicht zur Geltung. Man könnte eher von einem stetigen Versuch Evgenijs sprechen, der darauf ausgerichtet ist, jegliche Grenzziehung, also auch jegliche Regel zu ignorieren. Oder anders: die Regeln, die Evgenijs Spiele bestimmen, sind chaotische.

Assoziierbar mit dem Spiel sind desweiteren die Aspekte Sicherheit bzw. Unsicherheit. Das Spiel bietet einerseits Sicherheit, weil es durch die Abtrennung von der 'Wirklichkeit', also durch den abgegrenzten Raum und die eigene Zeit einen Schutz vor den Wechselfällen des Lebens bietet (vgl. Caillois 1988:210f.). In *Bambočada* findet dies eine Entsprechung in der Rigorosität, in der das tatsächliche Leben, also die zeitgenössische 'Wirklichkeit', ausgespart bleibt. Aber Spiel ist auch mit Unsicherheit behaftet, da der Ausgang jeweils ungewiß ist.[37]

Eine andere Möglichkeit, das Spiel im Roman zu verstehen, ist durch den Modellcharakter des Spiels gegeben. So streicht Lotman den Gedanken heraus, daß das Spiel als Modell der sozialen Welt und des Universums funktionieren kann. Er bezieht sich dabei auf das Hasardspiel im Rußland des 19. Jahrhunderts, das sowohl Züge der Welt zeigt - Chaos und Zufall etwa, aber ebenso den Glauben an ein Wunder, an eine plötzlich eintretende Rettung - als auch selbst die Ereignisse oder Objekte in der Literatur modelliert (vgl. 1975:129). Die Parallelen zu Vaginovs Roman liegen auf der Hand: das Spiel katapultiert Evgenij aus einem 'normalen' sozialen Umfeld hinaus, d.h. das Leben wird in keinster Weise als soziales gedacht, sondern ausschließlich als individuelles. Und das zu einer Zeit der verschärften Kollektivierung und Industrialisierung, kurz vor dem ersten Fünf-Jahresplan Stalins und inmitten von verstärkten Bestrebungen nach 'Gleichschaltung' der Literatur. *Bambo-*

---

[36] Womit auf einer anderen Ebene Platons Spielverständnis angesprochen wäre. Es geht um die Idee, daß der Mensch ein bloßes Spielzeug der Götter ist, der die Welt als Theater und sein Leben als eine Ansammlung von Theaterrollen empfindet (vgl. Curtius 1984:148).

[37] Unsicherheit ist eine von Caillois' 5 Kennzeichen für das Spiel, das a) separat, b) unsicher, c) unproduktiv ist, d) durch Spielregeln geleitet wird und e) den Status des als-ob trägt (vgl. Burke 1994:17f.).

čada spiegelt somit nicht die offizielle Seite der gesellschaftlichen Entwicklung wider; durch das Spiel taucht ein subversives Element auf, das nicht nur Vaginovs Text prägt, sondern auch beispielsweise die Texte der *Obėriuty* (vgl. Hansen-Löve 1994a). D.h. das Spiel nimmt die tatsächlichen sozialen Entwicklungen nicht ernst bzw. stellt seine eigene Lesart dagegen.

Chaos und Zufall beherrschen die Welt, aber auch Evgenijs Vorstellung vom Leben als großangelegtem Spiel. Zudem ist Evgenij als Hasardeur (vgl. "šuler" oder "grek"; 342) gezeichnet, der nach Belieben sein eigenes Leben spielt und zudem in sehr willkürlicher Weise mit dem Leben anderer umgeht, wobei er teilweise beinahe als gottähnliche Figur anmutet.

2.2. Spiel als göttliches Prinzip

Zunächst möchte ich nochmals sehr verkürzt auf das Verständnis des Spiels bei Platon eingehen. Die Oppositionen Arbeit - Spiel, Spiel - Ernst, Krieg - Friede etc. werden von ihm abgewählt, da sie zwar in der Perspektive der Menschen wesentlich sind, nicht aber in der der Götter.

> What is most serious in human life is for God only play and all that men can do is imitate God by and in playing. (Spariosu 1982:18)

Eine weitere Quelle für die Zusammenschau von menschlichem und göttlichem Spiel sieht Spariosu in Hesiod - den Vaginov ebenfalls gekannt haben muß; man denke an den Titel "Werke und Tage", s.o. Kapitel III -, und zwar in dem Satz "sie lebten, als wären sie Götter" (vgl. ebd. 16).

Das Gefühl des Herausgehobenseins aus der Masse, der Zugehörigkeit zu einem königlichen oder göttlichen Geschlecht findet sich sowohl bei Evgenij[38] als auch bei dem Kreis, den Toropulo um sich versammelt.[39]Dieser zeichnet sich durch eine feste Teilnehmerzahl aus, durch eigene Regeln, eigene Zeit- und Ortsvorstellungen. Die Analogie zum Spiel, das ebenfalls durch Regeln sowie bestimmte Zeit- und Raumvorgaben geprägt ist, liegt auf der Hand. Zudem tragen die Mitglieder bei den Zusammenkünften fremde Namen:

---

[38] Evgenijs Vater war, wie bereits angeführt, Professor, sein Großvater versprach sich Aussichten auf einen Thron in einem Balkanstaat (vgl. 341); die Hochzeit seines Cousins mit einer Prinzessin ist in einer deutschen Illustrierten veröffentlicht (vgl. 396). Zu seinen 'Adelsträumen' s. oben, 1.2.1.

[39] Selbst der Kater Toropulos, Murzilka, wird als göttlich apostrophiert (vgl. 365).

> V kružke Toropulo vse nosili ne svoi imena, a čužie - zvučnye i teatral'nye. Toropulo srossja s imenem Vakcha; Evgenij nosil s izjaščestvom imja Vendimiana, čto značit: "sobiratel' vinograda"; chuden'kij molodoj chudožnik Petja Kerepetin gordo chodil, vypjativ grud', pod imenem Ėrosa. A svoju žilicu Toropulo nizvel v Nunechiju Usfazanovnu. (364)

Die Götternamen erheben die Figuren über den Alltag, geben ihnen eine fremde Identität, sind also eine Art von Maskerade. Auf diesen Aspekt macht auch der Text selbst aufmerksam, indem er den Namen eine "theatralische" Qualität zuschreibt. Zugleich ist der zitierte Abschnitt ironisch gefärbt, etwa wenn der "hagere junge Künstler" mit dem Gott der Liebe, Eros, identifiziert wird. Die 'erhabene' Reihung der Namen wird dann auch mit der komischen Nunechija Usfazanovna beendet.

Das Ziel des Toropulo-Kreises bleibt einige Zeit im Ungewissen. Die Mitglieder versammeln sich meist bei dem Gourmet und Kochkünstler Toropulo, wo sie essen und trinken, sich austauschen, Geschichten erzählen und Vorträge halten. Es handelt sich um ein harmonisches Universum, die Figuren sind tatsächlich beinahe tafelnden Göttern ähnlich. Nie beschäftigen sich die Themen mit dem zeitgenössischen Kontext, sie drehen sich vielmehr um selbstgenügsame Tätigkeiten wie Essen, Trinken und Sammeln, oder es werden amüsante, kurzweilige und außergewöhnliche Geschichten erzählt. Mittels ausgesuchtester Schlemmereien, die in Rausch[40] und Gelage ausarten können, wird die den Durchschnittsbürger der Sowjetunion weit überragende Stellung der Gäste Toropulos betont. Dies kommt auch im folgenden Satz zum Ausdruck:

> Vo vsem gorode tol'ko my porjadočno kušaem. Ostal'nye edjat vsjakuju čepuchu. (365)

Hier liegt ein ironisch gebrochener Autokommentar vor, der sich auf *Kozlinaja pesn'* - und darüberhinaus auf Platons und Puškins 'Gelage-Texte' - bezieht. In *Kozlinaja pesn'* ist als ernst gehaltener Intext ein Poem über die letzten Hüter der Kultur zu finden, die sich in einem Schloß bis zum Untergang ihrer 'erhabenen' Aufgabe widmen, nämlich die vergangene Kultur zu bewahren. Der Untergang wird durch eine Pest, die in der Stadt wütet, herbeigeführt. In *Bambočada* dagegen geht es nicht um die hohe abendländische Kultur, sondern um die Tatsache, daß ein Kreis von Auserwählten

---

[40] Die Affinität von Rausch und *ilinx* habe ich unter 1.2.2.4. behandelt. Rauschzustände in *Bambočada*, an denen immer Evgenij beteiligt ist, fallen allein schon aufgrund der Teilnahme des "pervyj igrok" Evgenij unter die Kategorie des Spiels.

"ordentlich ißt". Der Rest der Stadt wird auch nicht von der Pest heimgesucht, sondern ist mit dem Makel der Hygiene behaftet. So sinniert Toropulo über das phantasielose Essen der Vegetarier:

> "Nikakoj poèzii, nikakogo byta, nikakoj istorii, - podumal on, - Ničego, nas vozvyšajuščego." (412)

Das vegetarische Restaurant, auf das sich Toropulos Äußerung bezieht, heißt "Gigiena" (413). Hygiene wird gleichgesetzt mit Geschmacklosigkeit sowie dem Unvermögen, Verstand oder Einbildungskraft anzuregen (vgl. 412). Wenn man die hier vorliegende Autoparodie ernst nimmt, dann sind die Mitglieder der Toropulo-Gesellschaft die letzten Kämpfer gegen die Hygiene der Zeit. Das hedonistische Prinzip - Genuß und Rausch - stattet sie göttergleich aus und ist zugleich Hinweis auf den unzeitgemäßen und unernsten Charakter der Zusammenkünfte. So gesehen ist der Abstand zum Spiel nicht mehr weit, einem selbstgenügsamen Spiel, das die 'Götter' mit sich selbst treiben. Zugleich handelt es sich um ein Gesellschaftsspiel, denn die Treffen ähneln einem gesellschaftlichen Salon, jedoch wiederum nicht einem zeitgenössischen, sondern eher einem Salon des 19. Jahrhunderts. Daraus folgt, daß der bereits für andere Spiele in *Bambočada* festgestellte Aspekt des Anachronismus auch hier Gültigkeit besitzt. Ein anderes typisches Merkmal war das der Übertreibung oder Übersteigerung, für das es, was den Hedonismus betrifft, ebenfalls Ansatzpunkte gibt. Wie zuvor für Evgenij das Spiel zum wichtigsten Merkmal wurde, so ist nun für Toropulo alles mit dem Thema des Essens verbunden. Eine Engführung von Essen und Leben liegt in der folgenden Passage vor:

> Chotja mnogo na svoem veku pereproboval bljud Toropulo, no ešče bolee skryvalos' neisprobovannych. Sidja pered svoimi knigami i smotrja na nich, vzdychal Toropulo o kratkovremennosti čelovečeskoj žizni, o tom, čto vsego nel'zja pereprobovat'. (363)

Das Essen dient hier als Ausgangspunkt für den - philosophisch anmutenden - Gedankengang über das menschliche Leben. Aber auch die Natur (vgl. 382) oder die Stadt (vgl. 383) kann sich in der Perspektive Toropulos zu Gerichten bzw. zu Erinnerungen an vormalige Genüsse verwandeln (vgl. auch 391). Das Essen wird von Toropulo ins Extrem getrieben, ersetzt ihm das 'eigentliche' Leben, und funktioniert somit analog zum Spiel bei Evgenij. Zugleich ist das Essen selbst als Spiel ausgewiesen, aber auch als hohe Kunst, als göttliche Tätigkeit:

> - Kulinarija vedet svoe načalo ot žrečestva, - čital Toropulo, - ėto nesomnenno odno iz drevnejšich iskusstv; ono ničut' ne niže dramaturgii. Na objazannosti žrečov ležalo sootvetstvujuščee prigotovlenie životnogo ili diči. (...) Ja by mog vam rasskazat', kak postepenno kulinarija otmeževalas' ot religii, kak stala soveršenno svetskim iskusstvom (...) Kulinarija, kak vse iskusstva, imeet svoi tradicii, svoju chronologiju, svoi periody rascveta i upadka; ona dopolnjaet fizionomiju naroda, klassa, pravitel'stva; črezvyčajno važna dlja istorika. (370)

Toropulo entwirft hier ein Theoriengebäude zur Kochkunst, das an der 'Heiligkeit' der Kunst partizipiert. Der Index des Hohen/Erhabenen ("vozvyšennoe") oder Heiligen (z.B. "božestvenno" oder "slavno"; 411), der in *Kozlinaja pesn'* noch der 'wahren', nämlich hellenistischen und abendländischen Kultur vorbehalten war, unterliegt in *Bambočada* einer regelrechten Inflation. Alles kann damit belegt werden, von Alltäglichkeiten angefangen über regelrechten Kitsch (vgl. etwa 371f.) bis hin zur Kochkunst. So sind auch alle Figuren im Roman Künstler oder tragen zumindest künstlerische Attribute; unterschiedlichste Kunstformen kommen vor, werden regelrecht versammelt, als ginge es darum, einen Wettstreit der Künste auszutragen.

2.3. Spiel und Kunst

Das für das Spiel konstatierte Moment der Übertreibung gilt auch für die thematisierten Kunstformen in *Bambočada*, als da wären Musik, Tanz, Theater, Erzählkunst, bildende Kunst, Architektur, Photographie, Kochkunst, Volkskunst etc., und zwar in mehrerer Hinsicht. Der Text spricht über viele einzelne Kunstformen, so daß sich eine beinahe unüberschaubare Ansammlung ergibt. Desweiteren kann jede lebensweltliche Erscheinung zu einem Kunstwerk ernannt werden, d.h. Kunst wird beliebig. Unter den Aspekt der Beliebigkeit fällt auch, daß wirklich alle männlichen - und auch einige weibliche - Figuren im Text als Künstler ausgewiesen werden, die noch dazu mit Talent begabt sind. Daß sie sich aber oft nicht mit Kunst, sondern mit Imitationen oder Selbstinszenierungen beschäftigen, wird die Textanalyse erweisen. Ein anderes Prinzip, das ebenfalls für die Phänomene Spiel und Kunst zugleich gilt, ist das der Grenzüberschreitung, das bereits in der Beliebigkeit der Kunstformen angelegt ist. Die einzelnen Kunstformen werden nicht als diskrete Einheiten behandelt, sondern sind offen für Überschreitungen von Gattungsgrenzen, aber auch für Doppelungen, Imitationen und Parodien innerhalb der Gattung selbst. Desweiteren können die Grenzen zwischen Kunst und Spiel bzw. Kunst und Leben verfließen.

Anhand eines Textbeispiels aus dem Bereich der Architektur sollen einige genannte Aspekte verdeutlicht werden. Evgenij befindet sich im Sanatorium auf der Krim, wo er die Umgebung erkundet. Dabei stößt er auf Bauwerke diverser architektonischer Stile:

> Obojdja uveselitel'nyj pavil'on, Evgenij rešil osmotret' krasnokirpičnoe krugloe, ukrašennoe ruinopodobnymi kolonnami s interesnym zamočnym kamnem. "Povidimomu, podražanie rimskim grobnicam", - podumal Evgenij. (...) Zatem junoša otpravilsja k kitajskomu chramu. Prijatno vydeljalas' šatroobraznaja kryša. On pošel dal'še i, minovav detskuju ploščadku, natknulsja na nebol'šoj teremok v lubočnom stile. On vernulsja i prošel mimo vtorogo uveselitel'nogo pavil'ona k obelisku iz serogo mramora i k goluboj Kameronovoj galeree. (462)

Der Spaziergang Evgenijs gleicht einem Spaziergang durch die Weltkultur: einem französischen Pavillon folgt ein römisches Bauwerk, diesem ein chinesisches, dem wiederum ein russisches Türmchen usw. Nicht unterschlagen werden darf der Kinderspielplatz, der auf der gleichen Stufe steht wie die versammelten Baudenkmäler. Die Aufzählung allein zeugt von der übersteigerten Art, wie in *Bambočada* mit dem Thema Kunst verfahren wird. Als Parallele zum Spaziergang Evgenijs könnte auch der Roman als Spaziergang durch diverseste Kunstformen, Gattungen, Stile und Epochen begriffen werden. Diese befinden sich immer in der Nähe - oder in direkter Berührung - zum Thema des Spiels. Der Text selbst scheint auf einer Meta-Ebene mit den wie einzelne Mosaiksteinchen aus dem großen Bild der Weltkultur wirkenden Kunstwerken und Gattungen zu spielen. Er trennt sie, seziert sie (etwa in den 'gelehrten' Vorträgen Evgenijs), vereint dann wieder Unvereinbares und doppelt sie schließlich in hohen oder niedrigen Spiegelungen.

Die Imitation ist eine Möglichkeit der Doppelung. In Evgenijs Augen kommt dem imitierten Kunstwerk keine echte Bedeutung zu (vgl. 443), und doch entpuppt er selbst sich als Imitator und eben nicht als originärer Schöpfer. Wie bereits erwähnt, ist er Musiker und Komponist, aber kein "nastojaščij muzykant" (410). Nicht zufällig ist deshalb die Frage nach Talent so auffällig im Text markiert. Alle Figuren sind scheinbar mit Talent ausgestattet; sie sind talentierte Erzähler, Illustratoren, Schauspieler, Tänzer etc. Nur Evgenij, dem Spieler aus Passion, wird der Status des echten Künstlers abgesprochen:

> "Evgenij ne nastojaščij muzykant (...) potomu čto on ničem ne želaet žertvovat' dlja svoego iskusstva. V nem net neobchodimoj nastojčivosti, naivnosti, kotoraja byla u Varen'ki. On ne razvil v sebe sposobnosti nadolgo ot''edinjat'sja, pogružat'sja v mir muzyki, dlja nego muzyka ne stanovitsja vremenami vysšej real'nost'ju." (410)

Hier liegt ein Autokommentar vor, der sich auf *Kozlinaja pesn'* bezieht. Ging es dort noch ernsthaft um das Thema des Opfers für die Kunst, so passen die angeführten Überlegungen so gar nicht zu dem Lebenskünstler Evgenij und auch nicht in die vom Roman entworfene Welt. Denn nun wird über die Bewegungen des Spiels das Sekundäre, das Unwesentliche auf den Stand des Eigentlichen, Wesentlichen erhoben, so daß das Echte, Wahre keinen Ort mehr hat. Oder anders: alles wird beliebig und austauschbar. Je nach Perspektive handelt es sich mal um Kunst, mal um Kitsch.[41] Evgenij bildet, wie schon beim Spiel, auch bei dem Thema der Kunst den Mittelpunkt des Romans. Im Vergleich mit den anderen Figuren stellt er durch sein breites Wissen und seinen exotischen Geschmack gar eine Autorität in Kunstfragen dar. Als Toropulo über den französischen Geiger und Komponisten Lully (1632-1687) lobende Worte findet, widerspricht ihm Evgenij:

> - Ne sovsem tak! - otvetil Evgenij (...) - instrumental'naja muzyka v opere Ljulli nesložna i bedna; (...) bez samostojatel'nogo muzykal'nogo risunka i ritma; (...) Ljulli, pravda, zaslužil nazvanie božestvennogo, no ved' ėto blagodarja tancam, toržestvennym processijam, dekoracijam, kostjumam, t.e. blagodarja vsemu tomu, čto vozbuždalo čuvstvo i laskalo zrenie. (367)

Die Frage nach Originalität[42] hängt für Evgenij zum einen mit der Funktion zusammen, die Kunst ausüben soll - und die sich nicht von der des Spiels unterscheidet -; mit den Verben "vozbuždat'" und "laskat'" ist erneut das Prinzip des *delectare* angesprochen. Zum andern geht es darum - auch hier ist die Parallele zum Spiel überdeutlich -, eine 'andere' Realität zu schaffen (die mal den Anspruch der "höheren Realität" erfüllt, mal nicht). Dem Prinzip der Phantasie kommt daher in Evgenijs Betrachtungen durchweg ein hoher Stellenwert zu. So kann zum Beispiel die Volkskunst als 'hohe' Kunstform bestehen, da sie ebenfalls in der Lage ist, die Phantasie zu reizen, Gefühle zu wecken oder Interesse hervorzurufen (vgl. 384ff.). Selbst das Konzert von Schakalen gilt Evgenij als bemerkenswert.[43]

Evgenijs Reflexionen über Inhalte und Wesen der Kunst weisen ihn als Menschen des Geistes aus. D.h. das 'eigentliche' Leben findet im Geist (Essen, Spiel, Kunst etc.) oder in der Erinnerung bzw. der Phantasie statt. Der

---

[41] Vgl. die Episode mit Nunechija Usfazanovna, die die Deckenbemalung in einer Konditorei - im Gegensatz zu zwei weiteren Kundinnen - als kunstvoll empfindet und verteidigt (vgl.: "Tak chudožestvenno! Teper' tak ne risujut."; 371).

[42] Zum "novatorstvo" s. auch 344.

[43] "- Šakalij koncert byvaet interesen (...) Starye šakaly načinajut svoju dikuju melodiju basistym protjažnym voem (...)." (371)

Drang nach Höherem, der eine Bewegung weg von Alltag und materieller Welt darstellt, kennzeichnet alle Figuren in *Bambočada*. Der Zugang zum 'normalen' Leben ist demnach für beide Bereiche, für das Spiel wie die Kunst, analog, wobei ich nochmals unterstreichen möchte, daß der *byt* insgesamt einen unechten, problematischen Status im Roman besitzt. Kunst, so wie sie im Text verstanden wird, oszilliert einerseits zwischen den Oppositionsgrößen Leben und Kunst - als Ablenkung vom Eigentlichen -, andererseits durchdringen sich Leben und Kunst gegenseitig. Dann nämlich degradiert Kunst zur bloßen Simulation oder Inszenierung. Belegen läßt sich das am Beispiel der Photographien, die der Künstler Kerepetin-Ėros anfertigt.

> Ėros Kerepetin krome gravjur strastno ljubil fotografii. On znal, čto oni prevratili ego v velikolepnogo risoval'ščika i illjustratora[44]. Professional'nye fotografy devjatnadcatogo veka, gonjajas' za fizičeskim schodstvom, velikolepno peredavali ėmocional'nuju i social'nuju prirodu čeloveka. Tščetno stremilis' klienty byt' ne tem, čem oni byli na samom dele. (399)

Die hier anklingenden Widersprüche zum Wesen von Kunst lassen sich nur schwer auflösen. Der Aspekt der Nachahmung, also der Mimesis, steht im Widerstreit mit dem der Phantasie. Die Selbstinszenierung der Klienten, ihr Versuch, eine Illusion zu schaffen, verbindet den Aspekt der Kunst wieder mit dem des Spiels. Beide sind mit dem Status des 'als-ob'[45] ausgestattet. Doch entwirft die Textstelle kein Bild zur zeitgenössischen Kunstauffassung, sondern zu einem sich als 'verlogen' erweisenden 19. Jahrhundert, ist also nur mittelbar und im Verbund mit anderen Textstellen zu lesen. Das Kunstkonzept des Romans privilegiert auf den ersten Blick die Vorstellung von Kunst als "höherer Realität", die mittels Talent, Können und Einbildungskraft erreichbar wird. Aber die entgegengesetzte Position, die Kunst als bloße Imitation oder aber als falsche Nachahmung versteht, ist ebenfalls vertreten. So unterscheiden sich die Klienten des 19. Jahrhunderts nicht von den zeitgenössischen Figuren in *Bambočada*, die - man denke an die Kategorie *mimicry* - durchweg mit Täuschungsmanövern beschäftigt sind. Allerdings fällt es schwer, in bezug auf die beiden Konzepte wirklich von einer Opposition zu sprechen. Der Text ist vielmehr widersprüchlich und äußerst heterogen, zumindestens so widersprüchlich wie Evgenij, die eigentliche Schaltstelle des Textes. Dieser vertritt einmal die Kunstautorität, ein andermal sind

---

[44] Hiermit läßt sich nochmals unterstreichen, daß wirklich alle Figuren im Text mit außergewöhnlichem Talent begabt sind.

[45] Gadamer spricht für das Spiel davon, "daß da etwas *als etwas gemeint* ist" (1993:32).

seine ästhetischen Urteile weder widerspruchsfrei, noch halten sie immer den Meinungen des Gesprächpartners stand.

> - Soveršenno infernal'no! - soglasilsja Evgenij. (...) Vasilij Vasil'evič sčital vse bezvkusnoe žutkim i infernal'nym. Pod vlijaniem Vasilija Vasil'eviča pered Evgeniem vsplyl drugoj Kavkaz, do sich por im ne zamečennyj. (...) Evgenij v ėtu noč' videl mir glazami Vasilija Vasil'eviča. (408f.)

Evgenij kann seine Position nicht behaupten, er paßt sich an, kippt gar in seiner Bewertung. Diese Labilität unterliegt einem Gesetz des Spiels, das in Isers Theorie zum zentralen Kriterium wird: die Hin- und Her-Bewegung oder auch Oszillation, die schließlich in eine Kippbewegung übergehen kann (vgl. Iser 1989:332). So gesehen läßt sich Evgenij als (Spiel-)Figur im Spiel des Textes bestimmen, das durch die dem Spiel entliehenen Gesten der Inszenierung, Übertreibung, Doppelung und Grenzüberschreitung das Thema der Kunst ausbreitet. Spiel und Kunst sind in *Bambočada* als Homologien entworfen, aber eben auch als Phänomene, die aneinander partizipieren oder in einem hierarchischen Verhältnis stehen. Das Meta-Spiel mit dem Thema der Kunst macht den Text zum Ort für den - nicht endenen, aber auch nie ernst gemeinten - Wettstreit der Künste.

An dieser Stelle sollen Vergleiche zu den beiden Vorgängerromanen gezogen werden, um die obigen Überlegungen nochmals anders zu beleuchten. Alle drei Texte zeigen eine Welt des Geistes, in der die Themen Kunst und Kultur zentral gesetzt sind. Als Novum kommt in *Bambočada* der Spielcharakter hinzu, der sich v.a. in der beliebigen Ansammlung von Kunstformen und Künstlern sowie in der Beliebigkeit der Künste ausdrückt. Künstler sind plötzlich all jene Figuren, die sich intensiv einer Sache widmen, sie sozusagen auf die Spitze treiben (als Beispiel sei nochmals Bambyšev angeführt; vgl. 440ff.). Es handelt sich nun nicht mehr um Schreiberfiguren, was an und für sich schon als Degradierung in bezug auf die beiden früheren Romane Vaginovs gelten kann. Stand in *Kozlinaja pesn'* die tragische Rivalität der literarischen Formen Dichtung vs. Prosa, verköpert durch die Figuren "neizvestnyj poėt" und "avtor", im Vordergrund, so geht es jetzt nur noch um Scheinrivalitäten, Spiele ohne Ausgang. Der Wettstreit verliert seine Konturen, wird selbst zu einer beliebigen Erscheinung. Daß alles Dargestellte in *Bambočada* mit dem Charakter des Unechten, Illusionären, aber auch Ironischen behaftet ist, wird durch die im "posleslovie" plötzlich auftretende Figur eines "avtor" verstärkt.

> Sovsem ne tema avtora opisyvat' strannych ljudej radi opisanija strannych ljudej. Avtor stavit zdes' ser'eznee vopros. (...) Konečno, u nego, kak u každogo izu

čajuščego, est' različnye nedostatki, inogda vo vremja demonstrirovanija muchi on vdrug sostrit neudačno, ili vdrug načnet nasvistyvat' kakuju-nibud' legkomyslennuju pesenku, ili voschititsja tem, čem voschiščat'sja ne polagaetsja, ili rasskažet ne otnosjaščijsja k delu anekdot ili slučaj iz svoej žizni. (475f.)

Bei dem "avtor" handelt es sich um die einzige Figur im Text, die explizit mit "nedostatki" in Verbindung gebracht wird (alle übrigen sind, wie ausgeführt, begabte Talente und durchweg hervorragend in ihrem Metier); allerdings bezeichnet er sich selbst mit dem Wort "izučajuščij", d.h. er versteht sich eben nicht als Künstler. Selbst in dieser kurzen Passage scheint das Prinzip des Spiels auf: der "avtor" läßt sich ablenken, pfeift ein Liedchen, ist nicht bei der Sache. Zudem gilt das Zufallsprinzip, wenn er entweder das Demonstrationsobjekt verpfuscht oder auf einen "slučaj" zu sprechen kommt. Das Nachwort insgesamt ist im Charakter eines unernsten Kommentars zum Text gehalten, der ihm zuweilen gerecht wird, zuweilen übers Ziel hinausschießt. Im letzteren Fall liegt der - nicht gelingen wollende - Versuch der Distanzierung vor, genauer: der Distanzierung mittels Ironie. Auf diesen Aspekt gehe ich weiter unten noch genauer ein (vgl. 3.f.), festhalten möchte ich hier lediglich, daß die Idee der 'hohen' Schreiberfiguren aus *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* weder in den fiktiven Figuren des Textes noch in der des "avtor" eine Fortsetzung findet. Der "avtor" stellt sich als Lernender, Studierender vor, der sich mit seinem Material sowohl auseinandersetzt als auch damit spielt, der die "ernstere Frage" unernst behandelt. Kunst und Kultur als zwei Paradigmen, um die sich der Text immer wieder dreht, werden also einerseits seziert und 'zerspielt', andererseits aber auch ausgestellt, 'versammelt'. Sammeln und Spielen haben in Vaginovs Verständnis neben allen Differenzierungen einen gemeinsamen semantischen Bereich, den ich zunächst als Spiel des Sammelns verstehen möchte.

2.4. Das Spiel des Sammelns

Neben dem Thema des Spiels findet sich in *Bambočada* in einer ebenfalls sehr hohen Frequenz das des Sammelns. Die beiden Bereiche können sich als Oppositionen gegenüber stehen (worauf ich weiter unten eingehen möchte, s. 4.), sie können sich aber auch berühren oder ergänzen. In diesem Falle erhält das Sammeln oft einen spielerischen Impetus, oder anders: das Sammeln wird dann als Spiel eigener Art begriffen. Die Engführung von Spielen und Sammeln geschieht in *Bambočada* auf unterschiedliche Weisen: einmal gilt sie für die Figurenebene, d.h. Spieler sind Sammler und umgekehrt, einmal

bezeichnet und behandelt der Text das Sammeln als Spiel, einmal entwirft er thematische und strukturelle Äquivalenzen zwischen beiden Bereichen.

Der Protagonist etwa sammelt sowohl für sich selbst (Spielutensilien und -literatur) als auch für andere (Bonbonpapierchen für Toropulo; vgl. 469f.).

> Evgenij raskryl čemodan. V nem byli igroki v karty Pitera de Gocha (...) i snimok, izobražajuščij igru v trik-trak v buržuaznom dome, i drugoj, izobražajuščij draku krest'jan iz-za kart, i tretij - landsknechtov, mirno sražajuščichsja v karty sredi bludnic. (361)

In diesem Beispiel sind alte Kartenspiele und Bilder Gegenstand des Sammelns, woraus gefolgert werden kann, daß sowohl das Spielen als auch das Sammeln durch einen anachronistischen Charakter geprägt sind. Auch das Moment der Beliebigkeit läßt sich übertragen, denn zu einem Sammelgebiet kann praktisch alles ernannt werden.

> - Teper' nametim neskol'ko oblastej našego sobiranija i izučenija. Konfetnye bumažki (...) Bumažki ot myla (...) Korobki iz-pod papiros, u nas uže est' odna, črezvyčajno važnaja. Znački organizacij, učebnych zavedenij, vnosite predloženija... Tak, teksty vyvesok, dejstvitel'no, vyveski byvajut raznye (...). (408)

Es lassen sich noch viele weitere 'Sammelgenres' benennen: Pralinenschachteln (vgl. 376), Briefe (397), Tagebücher (373ff.), Fotografien (399), Anekdoten (402), Erinnerungsstücke (vgl. Ermilovs Sammlung zu seiner verstorbenen Tochter Laren'ka; 351ff.), Bücher (351), Kochbücher (363), Speisekarten (415f.) etc. Das Sammeln entläßt die Gegenstände[46]aus ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang, wodurch sie den ihnen innewohnenden Nützlichkeitsaspekt verlieren (vgl. Benjamin 1983:271). Das mag für einen Teil des im Roman Zusammengetragenen gelten, bei dem Rest handelt es sich jedoch schlichtweg um Abfall, Müll. Bonbonpapierchen und Pralinenschachteln, die im Zentrum des Sammelinteresses Toropulos stehen, sind nur noch leere Hülsen, bar jeglichen Inhalts, sind reine Verpackung, Form. Sie können als Rarität, aber auch als Müll betrachtet werden. Daß sie mehr oder weniger wertlos sind, sagt selbst der Text (vgl. 417), und dennoch muß dieses Wertlose gerettet werden[47]. Der Sammler, dem die Dinge zufallen - hier wirkt die Kategorie *alea* -, entwickelt einen völlig eigenen Blick auf die Dinge (vgl. Benjamin 1983:272ff.). Deshalb sammelt Evgenij, der leiden-

---

[46] Auch Ungegenständliches wie die genannten Texte auf Aushängen wird gesammelt, der Einfachheit halber spreche ich jedoch im folgenden immer nur von Gegenständen.

[47] Vgl. hierzu auch Cahns Thesen zu den amerikanischen *garage sales* in seinem Aufsatz "Das Schwanken zwischen Abfall und Wert" (1991: 676ff.).

schaftliche Spieler, mit Spielen (*games*) in Verbindung stehende Objekte, Toropulo, der Gourmet und Genießer dagegen häuft alles mögliche an, v.a. aber immer wieder Bonbonpapierchen. Sie wecken trotz ihrer Unscheinbarkeit Interesse, sie können benutzt werden, um sich an den darauf abgebildeten Bildchen zu erfreuen - auch in dieser Funktion zeigt sich die semantische Nähe zum Spiel in *Bambočada*.

> Raznoobrazie mira postigal Toropulo blagodarja ėtim melovym, voskovym, vsech sortov bumažkam. (...) rozy, siren', landyši, krasnoarmejcy, krest'jane, rybaki, turisty, pajacy, solnce, luna, zvezdy - vozvyšalis' zdes', propadali tam, radovali vzor, zainteresovyvali, vozbuždali ljubopytstvo, vyzyvali sravnenie; i gosti, nacelivšis', využivali to rybku, to ispanku, to turista v tirol'skoj šljape, to Versal', to lunnuju noč', to zvezdy. Ėto byla svoeobraznaja igra. (380)

Die Bonbonpapierchen zeigen heterogenste Abbildungen, die jedoch aufgrund der Logik einer Sammlung in ein Verwandtschaftsverhältnis treten. Jeder Gegenstand präsentiert - für sich genommen - die Welt (vgl. Benjamin 1983:274), und zugleich findet in der Ansammlung die Vielheit der Welt ihren Ausdruck. So betrachtet auch Toropulo seine Sammelobjekte, denn er vermag "wie ein *Magier* durch sie hindurch in ihre Ferne zu schauen" (ebd., 275). Er baut sich durch sie schließlich eine eigene visionäre Welt auf. Dies geschieht, indem er sich durch das Gesammelte inspirieren, die Phantasie spielen läßt.

> Toropulo prebyval v mire giperboličeskogo sčast'ja, ne vsem dostupnogo na zemle; on žil v atmosfere nikogda ne suščestvovavšego zolotogo veka. (380)

Die Flucht vor dem Hier und Jetzt hat, wie auch Evgenijs Spiele, eine idyllische Komponente. Eine andere Textstelle unterstreicht nicht so sehr die 'höhere Realität', in die sich Toropulo katapultiert,[48] sondern eher die Ablenkung vom *byt*:

> Toropulo otvlekalsja ot segodnjašnego dnja, pravda, ne sovsem lišennymi interesa dlja istorii byta veličinami, no vse že bezgranično malymi po sravneniju s proischodjaščimi vokrug nego. Rabota inženera v rekonstruktivnyj period javljalas' delom česti, no Toropulo daže na službe net-net da i vynet konfetnye bumažki i načnet ich rassmatrivat'. (417)

---

[48] Unter 4. wird noch ein anderer Sammlertyp interessieren: Punševič, dem es um die gesellschaftliche Aussage in bezug auf die Sammelobjekte geht. Toropulo dagegen ist eher ein individueller Sammler, und v.a. ein leidenschaftlicher. Und genau dieser Aspekt der Sammellust ist wesentlich für meine Parallelsetzung von Spielen und Sammeln.

Toropulos Sammeln ist desweiteren geprägt durch die Aspekte Einsamkeit ("odinočestvo"; 416) bzw. Individualität und Selbstgenügsamkeit. Die Sammlung hat ihren Zweck in sich selbst und ist zunächst lediglich für ihren Schöpfer von Bedeutung, der nicht nur ständig auf der Jagd nach neuen Objekten ist, sondern auch immer aufs Neue die alten betrachten kann. Außerdem wird er angetrieben von dem Wunsch, die gesammelten Gegenstände vor dem Vergessen zu bewahren.

> Ja chotel by spasti ot zabvenija interesnuju storonu našej žizni; ved' vse èti konfetnye bumažki propadajut bessledno (...). (379)

Doch geht es nicht darum, der ursprünglichen Bedeutung des einzelnen Papierchens gerecht zu werden, sondern es soll die gesammelte und dem Zufall - also in einer Spielbewegung - abgewonnene Welt benannt und gezeigt werden, die nichts gemein hat mit der zeitgenössischen 'Wirklichkeit':

> Čudnyj mir, privnesennyj im, ulybalsja emu; prosil nazvat' sebja i pokazat' drugim ljudjam. (384)

Genau dieser Forderung kommt der Roman als Ganzes nach. Er benennt mit Sprache und zeigt in farbenbunten Bildern (s. Selbstbeschreibungsbegriffe wie "živaja kartina" und "muzykal'naja kartinka", "izobraženie", "karikatura" etc.) eine "wundersame Welt", die nicht in der Realität verhaftet zu sein scheint. Nicht zufällig werden so häufig die Abbildungen auf den Bonbonpapierchen beschrieben (vgl. 377ff., 395ff., 407, 417ff.). Wundersam ist die Textwelt aber auch, weil sie nicht ein harmonisches Ganzes, sondern ein willkürlich entstandenes Textmosaik präsentiert. Somit funktioniert der Text analog zur Sammlung: er vereint heterogenste Teile/Texte/Zitate, entreißt sie ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang und stellt sie wie zufällig nebeneinander. Das Prinzip der Beliebigkeit führt dazu, daß der einzelne Baustein durch das Einfügen in das bunte Sammelsurium der anderen Bausteine seine "Aura und Prägnanz der Rarität" (Cahn 1991:680) verliert. Er wird seinem ursprünglichen Zusammenhang entrissen, und es bleibt offen, ob er sich in eine neu zu schaffende Ordnung fügt.[49] Der Verlust der Harmonie führt zur Aufsplittung der Positionen, zu ständiger Neuorganisation der einzelnen, heterogenen Teile, aber nicht zu einem kompletten neuen Bild. Hierzu möchte ich nochmals eine bereits oben zitierte Textstelle angeben, in

[49] Der Ordnungsaspekt wird unter 4. behandelt. Hier sei nur erwähnt, daß sich die Textoberfläche durch Chaos und Willkür organisiert, daß aber die Meta-Ebene eine neue Ordnung gewährleistet.

der ich einen der zentralsten Kommentare Vaginovs zu seinem eigenen Werk sehe:

> "Esli net garmonii, esli čelovek ne soveršenen, esli ego priroda ne dodelala i esli on soznaet ėto, - čto on dolžen delat'? On dolžen razbit' sebja na oblomki, na oskolki, na otdel'nye čuvstva i dat' každomu čuvstvu samostojatel'noe suščestvovanie; sdelat' iz sebja odnogo neskol'ko ljudej, t.e. stat' akterom." "Nesoveršenstvo vedet k tvorčestvu, i ono sdelalo menja akterom (...). (436)[50]

Die einzelnen Teile werden selbständig, führen ein eigenes Leben, lassen sich weder in ein System noch in eine Ordnung oder Reihenfolge bringen. Die Sammlung wächst über ihren Schöpfer Toropulo hinaus (vgl. 416), und zwar auf ähnliche Art, wie das bereits für die Spiele festgestellt wurde, die sich im Verlauf von *Bambočada* immer mehr und mehr verselbständigen. Dies Verselbständigen liegt nicht nur vor in dem unter 1. erläuterten Prinzip, das den Spieler Evgenij zum Spielball des Schicksals/des Textes macht, sondern auch in der zunehmenden Meta-Qualität der Themen Spielen und Sammeln. Um die Verbindung zwischen Primär- und Meta-Ebenen, d.h. den 'Sprung' von den Spielen im Text zu den Textspielen soll es im folgenden gehen. Mein 4. Punkt wird sich dann nochmals genauer mit dem Zusammenschluß von Sammeln und Spielen beschäftigen, wobei dort der Aspekt der Sinngenerierung im Vordergrund stehen wird.

3. Spiel im Metaroman: Vaginovs Textspiele

Im Gegensatz zum basalen Textspiel/*play*, das für Fiktion ganz allgemein gilt und auf das ich in der Einleitung dieses Kapitels bereits eingegangen bin, geht es hier um die unterschiedlichen Spiele/*games*, welche den fiktionalen Text im Einzelfall prägen und strukturieren. Die Fiktion bietet den Rahmen für das basale Textspiel, und sie ist zugleich in unentwirrbarer Weise an den Spielen zwischen Autor, Protagonisten und Leser beteiligt. Dabei verletzen die Vaginovschen Spiele - wie gezeigt wurde - jegliche Grenze und widersprechen so der Vorstellung von festen Regeln und umfriedeten, sicheren Spielplätzen. Ihnen ist somit der Regelbruch eingeschrieben, und das gilt sowohl für die Spiele im Text als auch für die des Textes. Der gesamte fiktionale Text wird zum Spielfeld, auf dem sich Spiele gegenseitig ausspielen, komplettieren oder in ihr eigenes Gegenteil verkehren.

---

[50] Diese Textstelle wird noch eine besondere Bedeutung erlangen im Hinblick auf die Meta-Ebene des Textes. S.u., 3.1.

Doch zunächst interessiert hier, auf welchen Textebenen Spiele überhaupt angesiedelt sein können. In einer ganz allgemeinen Sichtweise spielt der Autor sein Spiel mit den Lesern, und der Text ist dabei das Spielfeld (vgl. Iser 1989:327). Das Spiel ist immer dann zu Ende, wenn eine Fixierung die Spielbewegung stoppt und somit eine Sinnzuschreibung möglich wird (vgl. ebd., 328). Eine genauere Bestimmung läßt sich vornehmen, wenn man Isers Ebenenunterscheidung betrachtet, die sich auf Differenzen zwischen der im Text wiederholten Welt und derjenigen, auf die referiert wird, bezieht.

> 1. Extratextually: a. Between the author and the world in which he or she intervenes. b. Between the text and an extratextual world as well as between the text and other texts. 2. Intratextually: a. Between the items selected from extratextual systems. b. Between semantic enclosures built up in the text. 3. Between text and reader: a. Between the reader's natural attitudes (now bracketed off) and those he or she is called upon to assume. b. Between what is denoted by the world repeated in the text, and what this denotation - now serving as a guiding analogue - is meant to adumbrate. (Iser 1989:328)

Diese aufgefächerten Differenzen sind konstitutiv für die unterschiedlichen Spiele, die im Text quasi automatisch - aufgrund eben derselben Differenzen - in Gang gesetzt werden. Das textexterne Spiel, v.a. die intertextuellen Bezüge gilt es noch zu untersuchen; auf das Verhältnis zwischen Text und Leser gehe ich weiter unten ein (vgl. 4.). Die beiden intratextuellen Ebenen nun sind in *Bambočada* auf besondere Weise betroffen, denn genau hier verwandeln sich die vielfältigen Spiele im Text zu Textspielen.

Einzelne Elemente - um auf Isers Unterscheidung von Spielebenen einzugehen - aus der 'realen' Umgebung Vaginovs können etwa die Bonbonpapiere oder Pralinenschachteln[51] sein. Die Sammelfreude (oder -wut) der Figuren im Roman scheint das Vorbild abzugeben für die ständige Thematisierung der gesammelten Objekte und die ausufernden Beschreibungen der Abbildungen. Dabei werden, wie oben ausgeführt, gerade die heterogensten Teile zusammengetragen und zueinander in Beziehung gesetzt, so daß sich letztlich alle Differenzen zwischen ihnen verwischen.

Insgesamt scheint mir jedoch, daß Iser in seiner Fiktions- und Spieltheorie zu sehr auf das 'Reale' abhebt.[52] In seiner Sicht entsteht Fiktion in einem

---

[51] Vaginov selbst sammelte Pralinenschachteln. Ein Exemplar aus dieser Sammlung, das sich bis heute erhalten hat, zeigte mir V.I. Èrl' in Sankt Petersburg.

[52] So wählt Iser als Untersuchungsgegenstand für die Plausibilisierung seiner Spieltheorie nicht etwa ein modernes oder gar postmodernes Werk, für das sich mit dem Para-

Prozeß, in den das Reale, das Imaginäre und das Fiktive zu gleichen Teilen eingehen[53], und Literatur, der das Reale entbehrlich ist, wie etwa die der Phantastik, wird von Iser als "versteinert" betrachtet (s. Iser 1993a:412ff.). Doch gerade in phantastischer Literatur ist dem Thema des Textspiels, das eng verwoben ist mit dem Vermögen der 'Phantasiererei', eine besondere Bedeutung beizumessen.[54]

Für Vaginov nun ist die Bezugsgröße 'Realität' nebensächlich - wie bereits anhand der Spiele des Textes exemplifiziert wurde -, dagegen sind alle innertextuellen Verzahnungen von größter Relevanz. Im Text wird dementsprechend auf die Unterscheidung zwischen textexterner und textinterner Herkunft in keinster Weise abgehoben, woraus sich folgern läßt, daß alle Details, Momente, Elemente in *Bambočada* gleichberechtigt in ein Spiel eintreten können, und zwar sowohl was das Spiel im Text als auch das Textspiel anbelangt. Verantwortlich dafür zeichnet die alles dominierende Perspektive des Spielers - also die Evgenijs oder aber des im Hintergrund wirkenden allwissenden Erzählers[55] -, die das gesamte Textuniversum affiziert und in eine Bewegung versetzt, die Iser als "Kippen" (oder "Kippspiel" bzw. "Kippbewegung; s. etwa 1993b:11) beschreibt. Allerdings muß für *Bambočada* eine Modifikation gerade im Hinblick auf die Bewegung des "Hin-und-Her" (ebd., 10), das sich als Kippen von einer Position zur anderen äußert, vorgenommen werden, denn hier handelt es sich eher um eine Bewegung des Fließens oder Verfließens.

---

meter des Realen ggf. Schwierigkeiten ergäben, sondern Texte Shakespeares (vgl. Iser 1993b).

[53] "So gewinnt der Akt des Fingierens seine Eigentümlichkeit dadurch, daß er die Wiederkehr lebensweltlicher Realität im Text bewirkt und gerade in solcher Wiederholung das Imaginäre in eine Gestalt zieht, wodurch sich die wiederkehrende Realität zum Zeichen und das Imaginäre zur Vorstellbarkeit des dadurch Bezeichneten aufheben. Daraus läßt sich folgern, daß die triadische Beziehung des Realen, Fiktiven und Imaginären eine basale Beschaffenheit des fiktionalen Textes verkörpert." (Iser 1993a:20f.)

[54] Vgl. hierzu etwa den Aufsatz von Renate Lachmann, aus dem ich eine Stelle zitieren möchte: "Die Phantastik erscheint dabei als Fiktionshäresie: Sie spielt mit den Regeln, die eine Kultur für ihren Fiktionsdiskurs geltend macht, indem sie die Normen der mimetischen Konvention überschreitet, ihre Kategorien von Zeit, Raum und Kausalität entstellt und die ästhetischen Prinzipien der Angemessenheit und Ähnlichkeit verletzt." (Ms. 1996:1)

[55] Der Erzähler gibt sich weder offen als Spieler zu erkennen, noch tritt er auffällig in Erscheinung. Und dennoch ist er wesentlich am Textspiel beteiligt, indem er häufig seine Perspektive, genauer: seine Maske, wechselt. Das Maskenspiel läßt sich als der Versuch, *mimicry* zu spielen, werten. Näheres dazu s. unten, 3.2.

Neben das Spiel der einzelnen Elemente tritt das der semantischen Systeme im Text. Bei Vaginov sind dies im wesentlichen die Systeme Sammeln und Spielen, die einerseits gegengerichtet funktionieren, sich andererseits aber auch in solch einer Weise bespiegeln, daß Aspekte des einen Systems auch das je andere betreffen, daß Sammeln sogar ins Spielen überwechseln kann und umgekehrt (genauer gehe ich hierauf unter 4. ein). Wesentlich ist, daß Differenzen ausagiert werden und dennoch bestehen bleiben. Die für das Spiel typische Bewegung des Hin-und-Her offenbart zwar jeweils die präsenten Aspekte von Spielen bzw. Sammeln, führt aber auch immer das jeweils Absente, Andere mit; oder aber sie zerlegt die einzelnen Positionen in multiple Facetten (vgl. Iser 1989:328ff.). Letztlich ist das Spiel des Textes - in einer vereinfachten Auslegung - gleichzusetzen mit einem fortwährenden Transformationsprozeß. Da dies jedoch für alle fiktionalen Texte gilt, muß die Spezifik des Spiels noch eine weitere Begründung finden. Hier setzt Iser die vier Spielkategorien Caillois' ein, die er nun Strategien des Textes ("strategies of the text"; 1989:332) nennt.

> Die Spiele des Textes unterwerfen alle Positionen je unterschiedlichen Veränderungen; *agon* organisiert diese als Gegeneinander, *alea* zerspaltet sie zu Unberechenbarem, *mimicry* doppelt sie durch Maskierungen und *ilinx* läßt sie ständig in ein anderes ihrer selbst umschlagen. (1993a:466)

Das Textspiel ist solcherart nur faßbar über die jeweiligen Textstrategien bzw. über die aktuellen Spiele, die im Text ihren Ort haben (vgl. Iser 1989:329). Für *Bambočada* nun bedeutet dies, daß vornehmlich *alea* und *mimicry*, die bereits auf thematischer Ebene die Hauptrolle spielten, auch die sekundäre Textschicht strukturieren. Dabei kommt es zu beinahe undurchschaubaren Brüchen und Doppelungen, wozu mehrere Gründe beitragen: einmal liegt eine Doppelung zwischen Primär- und Sekundärebene vor, einmal sind wenigstens zwei Textstrategien beteiligt, einmal ist die Logik der Kategorie *mimicry* verantwortlich, der das Moment der Täuschung und Illusion eingeschrieben ist, und schließlich - so wird sich erweisen - spielt die *mimicry* auch gegen sich selbst.

Mimicry und *alea* funktionieren zudem wie Rollen (ebd., 333f.), die - analog zum Spiel - durch Dualität gekennzeichnet sind.

> All roles (...) represent something they aim to project, and yet simultaneously they lack total control over the intended achievement (...). (Iser 1989:334)

Das Ergebnis kann bis hin zur völligen Unkontrollierbarkeit des Textspiels reichen, und zwar abhängig von den Regeln, die den Text regieren.

> The games ensuing from roles may be acted out in accordance with regulative rules, which make the game basically conservative, or aleatory rules, which make it basically innovative. (ebd., 334)

Das unübersehbar den Roman dominierende aleatorische Element[56] läßt sich nun auch mit einem anderen theoretischen Zugang in Verbindung bringen. Lotman prägt in seiner Untersuchung von russischen Spieltexten des 19. Jahrhunderts den Begriff der *sjužetnaja mašina* (1975:139), der verknüpft ist mit dem Moment der *slučajnost'*. So werden Glücks- bzw. Kartenspiele zum Sujetprinzip etwa von Texten Puškins, Dostoevskijs und Lermontovs (ebd., 132), wo das Sujet sich als Kette zufälliger Ereignisse präsentiert.

> Slučajnost' stanovitsja i mechanizmom sjužeta, i ob''ektom razmyšlenij geroja i avtora. (ebd., 132)

In *Bambočada* wird *slučaj* auf thematischer Ebene mit *pustjaki* gleichgesetzt (vgl. o., 1.2.2.2.), und zugleich gilt für diverse Sammel- und Spielbewegungen auf der Sujetebene der Zufall als Auslöser. Beispielsweise verweist die Erzählerfigur Ermilov auf den Zufall als Kompositionsprinzip der Erzählungen, worauf ich unter 3.2. (Erzählerfiguren) eingehen möchte. Danach wird unter dem Stichwort Meta-Narration untersucht, ob es Doppelungen zwischen dem Thema des Erzählens auf der einen Seite und den mit den Aspekten Zufall und Übertreibung spielenden Textstrategien Vaginovs auf der anderen Seite gibt (3.3.). Desweiteren soll ein Konstruktionsprinzip des Romans, nämlich die Reduktion, in Verbindung gebracht werden mit dem Thema der Karikatur (3.4.), das seinerseits zusammenhängt mit dem Aspekt des Bildhaften. Das Bild kann als zum Stillstand gebrachte Erzählung begriffen werden und ist somit ein Gegenpol zum ständig im Fluß befindlichen Rhythmus der fiktionalen Gattung. Der Frage, ob das Einfrieren des Erzählten im Bild die Suche nach der Wahrheit, der Authentizität erleichtert, werde ich unter dem Punkt Darstellung (3.5) nachgehen. Doch zunächst soll das Interesse sich wiederum dem Protagonisten, also Evgenij, zuwenden, zum einen, weil er das unbestrittene semantische Zentrum des Textes ist, zum andern, weil seine Äußerungen, die häufig den Charakter philosophischen Reflektierens aufweisen, als Meta-Kommentare für den Roman zu gelten haben.

---

[56] Auf die genauen Wechselbeziehungen zwischen aleatorischen und regulativen Regeln gehe ich weiter unten ein. Vgl. 4.

3.1. Das Spiel der Fiktion mit Evgenij: Meta-Spiel oder Meta-Fiktion?

Evgenij ist nicht bloßer Protagonist, also eine Textfigur, die durch Ereignisse und Situationen geführt wird, und er ist auch nicht bloß als Sprachrohr einer Autorstimme zu verstehen. Vielmehr nimmt er eine komplizierte Funktion im Text wahr, die ausführlich nachgezeichnet werden muß. Analog zum Rollenspiel Evgenijs, das unter dem Stichwort *mimicry* (1.2.2.1.) behandelt wurde, wird Evgenij selbst zu einer Rolle im Spiel des Textes, d.h. er produziert Spiele auf der Primär-Ebene und wird auf der Meta-Ebene selbst zu einem solchen. Dies geschieht auf unterschiedliche Weisen: Zum einen liegt eine Doppelung vor zwischen Aspekten, die das Textspiel bestimmen, und Eigenschaften, die Evgenij zugeschrieben werden. Zu nennen sind hier etwa Merkmale wie Bewegung/Lebendigkeit und Entscheidungsunfähigkeit/Labilität. Zum andern sind viele Äußerungen Evgenijs als Meta-Kommentare zu werten, die sich selbstreflexiv auf den Status, die Funktion, Struktur oder Sinngenerierung des fiktionalen Textes beziehen lassen.

Die Ausgangsthese, die die folgenden Überlegungen leiten wird und die oben bereits immer wieder anklang, lautet, daß Vaginov die Spiele im Text (Primär-Ebene) in den Textspielen (Sekundär-Ebene) doppelt, spiegelt, vervielfältigt, wobei das Medium der Spiegelung in Evgenij zu sehen ist. Evgenij ist somit gewissermaßen eine Symbolfigur; er dient als Schaltstelle, über die alle Positionen des Textes geführt werden, wobei sie sich in ihm brechen und aufspalten. Der Tendenz zur Auflösung steht die der Konzentration gegenüber, denn Evgenij vermittelt sowohl zwischen einzelnen Figuren als auch zwischen disparaten semantischen Bereichen. Evgenij, der Spieler, funktioniert in diesem Punkte demnach wie die thematisierten Spiele im Text: er trennt und bringt zusammen, vereint dabei selbst Unvereinbares. Hiermit ist eine der Äquivalenzen zwischen Protagonist und Textstrategie gegeben.

Diese läßt sich aber noch anders fassen: Die Verbindungen zwischen Primär- und Meta-Ebenen können ebenso über Doppelkodierungen hergestellt werden, deren Auflösung spezieller Signale, Meta-Signale bedarf. Man könnte nun von einer Doppelkodierung sprechen, die in der Figur Evgenijs angelegt ist. Dies zeigt sich etwa in der Art und Weise, wie das *alea*-Prinzip der zufälligen Bewegungen - erinnert sei an das unstete Wanderleben Evgenijs - zu einem Konstituens des fiktionalen Textes in seiner Gesamtheit wird. Der Protagonist ist, scheinbar ohne Ziel und Zweck, ständig unterwegs, entweder

in einer tatsächlichen räumlichen Fortbewegung oder zumindest im Geiste. Er ist auf der Suche, und zwar nach Abenteuern, nach Ablenkung vom öden Leben, nach neuen Erfahrungen und Eindrücken. Hier läßt sich nochmals auf Lotmans "sjužetnaja mašina" rekurrieren, denn Evgenijs Tun ist immer auch *movens* für das Romansujet.

Die Bewegungen Evgenijs bringen Unordnung in Bestehendes und führen zu ständig neuen Konstellationen und Relationen. Wesentlich ist, daß es keine Rolle zu spielen scheint, wie die - psychologisch motivierte - Ablenkung zustande kommt; der Sinn liegt einzig in der Bewegung, in der Suche, und ist nicht an die Inhalte dessen gebunden, was vorgefunden wird. Dieser Eindruck wird noch erhärtet, wenn Evgenij sein Leben in der Retrospektive lediglich als Anhäufung von Zufällen und Nichtigkeiten betrachtet.

Die Verwandtschaft zwischen der Figurenzeichnung und dem Textspiel liegt demnach in folgendem: einmal ist die Lebendigkeit zu nennen, die durch das Textspiel in den Roman getragen wird, zum andern die fehlende ordnende Geste, die den Eindruck von Unordnung bzw. Chaos erweckt. So existiert in *Bambočada* kein ordnender oder gar wertender Erzähler. Das Moment der Unordnung wird allein schon durch die den Roman dominierende Kollage-Technik erzeugt (vgl. Lauer 1993:188), die den Leser ohne Anleitung oder Hilfestellung in einen offenen Textraum entläßt (Näheres dazu s.u., 3.3.). Ebenso wie der Text ist auch der Protagonist durch ein chaotisches Element geprägt: seine mitunter phantastischen Einfälle, seine nur dem Augenblick geltenden Aktionen sowie seine Launenhaftigkeit äußern sich zum Beispiel gleich zu Beginn des Romans, als er nämlich aufgrund einer Zufallseingebung beschließt, sich in der Provinzumgebung Leningrads in einem obskur anmutenden Haus ein Zimmer zu mieten.

Zur Verbindung von Lebendigkeit und Textspiel kann erneut auf Iser rekurriert werden. Dieser sieht das Lebendige als Größe, die die Möglichkeiten des Textes zu außertextueller Referenz einschränkt oder unterbindet (vgl. 1993b:17). Das Lebendige als Resultat des Textspiels[57] kann jedoch nur dort entstehen, wo ein Moment der "Unzugänglichkeit" gegeben ist, weshalb eine Textfigur nicht zu konkret, zu plastisch dargestellt sein darf.[58] Genau als

---

[57] "Das Spiel selbst bringt diesen Sinn nicht hervor, sondern erzeugt eine Lebendigkeit, die es zu begreifen gilt." (Iser 1993b:16)

[58] "Lebendigkeit ergibt sich also nicht, wie man landläufig annimmt, durch eine wie immer geartete Abbildung der Lebensnähe, sondern durch ein Element von Unzugänglichkeit, das vom Kippspiel in der schematischen Darstellung der Figuren erzeugt wird." (Iser 1993b:14)

solch eine "Leerstelle" (Iser 1993b:14) erweist sich Evgenij, denn er ist als Figur leer, oder anders: er ist beliebig besetzbar. Er hat sich bereits in seiner Jugend verloren auf der ewigen Suche nach Neuem bzw. nach der Wahrheit. So läßt sich etwa die mit einer Negation operierende Textstelle zur Charakterisierung Evgenijs gleich zu Beginn des Romans deuten:

> Felinflein uže ne byl puchlym, rumjanym 16-letnim mal'čikom. Vosem' let avantjur, putešestvij i vran'ja neskol'ko izmenili vyraženie ego lica (...). (335)

Vgl. auch die kurz vor Romanende plazierten Erinnerungen Laren'kas an ihren Verlobten und späteren Mann, die die "Blüte" Evgenijs zum Gegenstand haben, sich aber offensichtlich auf eine Zeit noch vor Beginn der Handlung beziehen:

> Ona vspomnila rascvet Evgenija i svoe pervoe znakomstvo s nim (...). Evgenij v to vremja byl uvlečen. V opredelennych krugach on sčitalsja podajuščim nadeždy molodym kompozitorom; on pisal operu, on zasedal v kakich-to komissijach. (468)

Die Leere Evgenijs ist somit einerseits durch den in der Vergangenheit liegenden Verlust der kreativen Fähigkeiten motiviert, andererseits durch seine bereits oben geschilderten, häufigen Versuche, sich in einer seiner eigenen Phantasie entsprungenen und oftmals im Vergangenen liegenden Traumwelt einzurichten.

Zur fehlenden Gegenwartsbezogenheit des Protagonisten gesellen sich seine immerwährenden Rollenspiele, wodurch sich der Charakter der Unbestimmtheit ebenso wie der Eindruck der Lebendigkeit verstärken. *Mimicry* scheint geradezu prädestiniert zu sein, in den Roman sowohl die Leere als auch die Fülle - wenn Bewegung als Fülle verstanden wird - zu tragen. Das Rollenspiel entzweit Evgenij von sich selbst als Person, was von Vaginov bis zu einem Punkt getrieben wird, wo die personale Instanz der Rolle gänzlich zum Opfer fällt. Das bedeutet, daß sich die Doppelung zwischen Person und Maske, die eigentlich zum Wesen des Rollenspiels gehört, nach und nach auflöst, daß wirklich alles in ein Verwechslungs- und Verfremdungsspiel transformiert wird.[59] Caillois spricht hierbei von einer "Korruption der *mimicry*":

> Sie entsteht, wenn der Schein nicht mehr als solcher genommen wird, wenn derjenige, der sich verkleidet, an die Realität der Rolle, der Travestie oder Maske glaubt. (Caillois 1982:58)

---

[59] Evgenij gewinnt erst durch seine schwere Erkrankung an Leben zurück und verwandelt sich zumindest z.T. wieder in eine Person. Doch von einer authentischen Persönlichkeit kann auch dann nicht die Rede sein.

Das gänzliche Aufgeben der eigenen Position macht auch begreiflich, warum Evgenij so sehr dafür geeignet ist, übergangslos in eine völlig fremde Perspektive zu schlüpfen, etwa in die des Ermilov.

> Pod vlijaniem Vasilija Vasil'eviča pered Evgeniem vsplyl drugoj Kavkaz, do sich por im ne zamečennyj. (...) Evgenij v ėtu noč' videl mir glazami Vasilija Vasil'eviča. Vasilij Vasil'evič ėto počuvstvoval. (408f.)

Evgenij kann tatsächlich beliebige Standpunkte vertreten und zeigt so keinerlei Stabilität in seinen Ansichten oder Verhaltensweisen. Labilität ist nun auch eines der charakteristischen Merkmale des Textspiels, das dadurch in eine typische Bewegung des Hin-und-Her versetzt wird. Diese Bewegung manifestiert sich auf den diversen Spielebenen des Textes (intra-, extratextuell bzw. Leser-Text-Relationen), wobei bei Vaginov das Oszillieren zwischen den Standpunkten im Roman selbst im Vordergrund steht. So eindeutig und klar allerdings, wie von Iser beschrieben, läßt sich das Textspiel in *Bamboč̌ada* nicht bestimmen. Das hat seine Ursache darin, daß festumrissene Oppositionen fehlen, daß Differenzen, soweit überhaupt vorhanden, nicht durchgehalten werden. Iser faßt den 'normalen' Ablauf des Textspiels wie folgt zusammen:

> 1. On each level distinguishable positions are confronted with one another. 2. The confrontation triggers a to-and-fro movement (...). 3. The continual movement between the positions reveals their many different aspects, and as one encroaches on the other, so the various positions themselves are eventually transformed. (...) Games head toward results, and when the differences are either bridged or even removed, play comes to an end. The result of the textual game, however, must be highly reductive, since the moves of the game split positions up into multifarious aspects. (Iser 1989:328)

Bei Vaginov jedoch sind, was den Protagonisten anbelangt, Konfrontationen zwischen den einzelnen Positionen oder Transformationen derselben nur schwer auszumachen. Deshalb stellt sich die Frage, ob der Mangel an Oppositionen ein Resultat des Textspiels ist oder ob nicht vielmehr Vaginovs Spielpoetik bewußt mit diesem Mangel operiert. Der Protagonist ist mal dieser, mal jener, schlüpft, sein eigenes Ich immer mehr verlierend, von einer Rolle in die nächste. Wenn die Textstrategien *mimicry*, *alea* usw. zu Rollen gerinnen können (vgl. ebd., 333f.), dann gilt dies ggf. auch für die Textstrategie Evgenij. So verstanden wäre sein vor allen Dingen von der *mimicry* beeinflußtes Spielen auf der Primär-Ebene eines, bei dem es nicht auf einzelne rekonstruierbare Standpunkte ankäme, sondern auf die generellen Fähigkeiten zu Verstellung, Verwechslung, Ver- und Entfremdung, und zugleich

wäre es ein Meta-Signal, also ein eindeutiges Verweisen auf eine geschichtete Verfaßtheit des Textes und somit auf Bedeutungsschichten jenseits der Primär-Ebene. Eine Bewegung des Hin-und-Her fände in dieser Sicht nicht zwischen Positionen einer Ebene statt, sondern zwischen der Oberflächen- und der Meta-Ebene. Ähnliches gilt für das der Spielbewegung inhärente Transformationspotential, denn gerade die willkürlichen Bewegungen der 'Leerstelle' befähigen den Protagonisten, die zentralen Transformationsprozesse des Textes zu verkörpern. Hierzu paßt dann auch die auffallende Entscheidungsunfähigkeit Evgenijs, die ihm von Laren'ka attestiert wird:

> Laren'ke čudilos' detstvo Evgenija. (...) Dumala o tom, čto u Evgenija sovsem net voli, čto on pogibnet, esli ona ego ne spasaet (...). Radi Evgenija Laren'ka kurila i ževala opij, temnyj i gor'kij, čtoby byt' vsegda s Evgeniem, čtoby svoju žizn' slit' s ego žizn'ju. Ot turkestanskogo jada ee ruki i nogi prevraščalis' v paločki. Nesmotrja ni na čto, Laren'ka ljubila Evgenija. (400)

Evgenijs Entscheidungslosigkeit hat sein Analogon im "freien" Spiel, das gegen jegliches Ende anspielt. Prinzipiell läßt sich eine Unterscheidung zwischen "freiem" und "instrumentellem" Spiel treffen, wobei das instrumentelle Spiel auf ein Ziel ausgerichtet ist, dem freien Spielen dagegen eine anarchische Komponente eignet (vgl. Iser 1993b:12). Iser macht das in folgendem Zitat unter Verweis auf Derrida besonders deutlich:

> Ist das instrumentelle Spiel, in einer Formulierung Derridas, darauf bedacht, "eine Wahrheit und einen Ursprung zu entziffern, die dem Spiel und der Ordnung des Zeichens entzogen sind", so ist das freie Spiel darauf bezogen, gerade ein solches "Entziffern" immer wieder zu unterlaufen (...). (ebd., 16)

Das Resultat des instrumentellen Textspiels ist letztlich immer eine Rezeptionsentscheidung, genauer: die Festschreibung eines Sinns, und eben dagegen geht das freie Spiel an. Evgenij nun spielt nicht, um zu gewinnen, sondern spielt um des Spiels willen; er ist immerzu in Bewegung, auf der Suche, kennt dabei weder Ursprung noch Ziel, geschweige denn eine Wahrheit oder Ordnung. Ist Evgenij also als willenlos, schwach und entscheidungsunfähig entworfen, so gelten dieselben Charakteristika auch für den Vaginovschen Text in toto. Selbst der selten in Erscheinung tretende Erzähler wirkt so sehr im Hintergrund, daß er dem Roman keine Stabilität zu garantieren vermag. Man könnte meinen, daß er, fast wie Laren'ka in obigem Zitat, mit Evgenij deckungsgleich ist, mit ihm verfließt. Oder anders: Evgenij als Leerstelle und zugleich als semantisches Zentrum absorbiert alle anderen Figuren - sogar

das Subjekt des Textes -, er sorgt dafür, daß Grenzziehungen, soweit überhaupt vorhanden, in kürzester Zeit ihre Bedeutung verlieren.

Zusammenfassend kann konstatiert werden, daß das Chaotische, Lebendige, Labile und Entscheidungsunfähige strukturelle Kriterien für Evgenijs Spiele sind, welche von der Primär- auf die Meta-Ebene eine Übertragung oder auch Transformation erfahren und so zu Spielkriterien des Textes werden. Das 'Versagen' des Protagonisten, was den Entwurf eines eigenen, authentischen Ichs anbelangt, läßt sich stimmig erklären durch seine doppelte Verfaßtheit als Figur und als Textprinzip. Das 'Versagen' des Textes ist dann die im hypertrophen Spielen begründete Zurückweisung jeglicher einfachen, geradlinigen Lektüre oder Sinnzuweisung. Aus Rezeptionssicht bedeutet dies, daß Entscheidungen, Fixierungen oder vielleicht nur ein kurzes, eigene Positionen überdenkendes Innehalten auch für die Leserin unmöglich erscheint. Iser mißt gerade der Rezeption in seiner Spieltheorie eine wesentliche Bedeutung bei, denn hier ist die Sinngenerierung angesiedelt, die seiner Meinung nach in ursächlicher Beziehung zum Textspiel steht.

> This oscillation, or to-and-fro movement, is basic to play, and it permits the co-existence of the mutually exclusive. (...) It forces the reader to play the games of the text, and to finish playing by coming up with what he or she considers to be its meaning. (Iser 1989:332)

Sinn manifestiert sich nach Iser also genau an den Stellen, wo das Textspiel abgebrochen wird. Dabei wird immer wieder betont, daß die Bedeutung nicht im Spiel selbst liegt, sondern daß das Spiel lediglich eine Lebendigkeit erzeugt. Das Kippspiel (Iser 1993b:11), als dessen Initiator und Mediator zugleich Evgenij in Erscheinung tritt, kann zwar immer noch nicht restlos und auch nicht für alle Schichten von *Bambočada* geklärt werden, doch es soll unterstrichen werden, daß Evgenij bestens dazu ausstaffiert ist, als Textprinzip zu funktionieren.

Um die Textstrategie Evgenij noch weiter einzukreisen, möchte ich mich der Relation Protagonist - weitere Figuren zuwenden. Auf Andrej Belyjs Roman *Peterburg* bezieht Renate Lachmann folgenden Sachverhalt, der begrenzt auch auf *Bambočada* übertragen werden kann:

> Das Flottieren der Zeichen von Person zu Person, ihre Auswechselbarkeit und ihre Fähigkeit, immer andere Verbindungen einzugehen, führt zu einer gewissen Depersonalisierung der Figuren. (Lachmann 1990:107)

Zwar erscheinen in Vaginovs Roman ebenfalls alle Figuren als unvollständig bzw. leer, doch liegt der Unterschied zu *Peterburg* darin, daß Evgenij alle

Handlungsfäden auf sich, und nur auf sich, konzentriert. Seine Perspektive bestimmt über weite Strecken den Text, bestimmt damit auch die diversen Figurenzeichnungen. Da er selbst keine eigentliche Substanz - außer der des Spielers - besitzt, erfahren auch die Personen in seinem Umfeld keine Konkretisierung. Zudem wird jedes Detail, jedes Element in seinen Augen austauschbar, berührt sich mit jedem beliebigen anderen Element, ist mit allem und nichts zugleich verwandt, ist arbiträr. Zu betonen ist, daß es sich dabei in keinster Weise um karnevaleske Elemente handelt, wie etwa in *Kozlinaja pesn'*, oder um das Phänomen eines Meta-Karnevals. Allerdings zeigt sich hier eine prinzipielle Verwandtschaft innerhalb der Gattung des Meta-Romans, denn Vaginov versieht nunmehr das Thema des Spiels mit einem Meta-Index. Das hat zur Folge, daß das Textspiel gleichsam zum Meta-Spiel avanciert. Als wichtigste Spielkategorie Vaginovs etabliert sich - über alle Textschichten hinweg - die Kategorie *mimicry*, jedoch mit einigen Besonderheiten. Besonders auffällig ist der hypertrophe Einsatz, der sich zum einen in der Virulenz der *mimicry* zeigt, zum andern in einer Reduktion der Ambivalenz, die üblicherweise zum beständigen Inventar zählt (vgl. Iser 1993b:28).

Für Evgenij heißt das, daß er eben nicht die Doppelheit von Person und Rolle verkörpert, wobei die Negation des 'Eigentlichen' oder Identischen dafür sorgt, daß er gerade auch in die Rolle der Textstrategie schlüpfen kann. Der Protagonist ist seiner Person, ist sich selbst entfremdet, er spielt sowohl sein eigenes Leben als auch das der anderen Figuren; und schließlich - in übertragener Sicht - auch das des Textes. Evgenij manipuliert die fremden Schicksale (erinnert sei an die Episode mit Pečenkin; s. 3.1.2.2.1.), er tritt v.a. im zweiten Teil von *Bambočada*, in der Provinzstadt, als Verführer auf, und zwar in jeglicher Hinsicht. Dabei werden fremde Standpunkte, Oppositionen getilgt, was keinesfalls bedeutet, daß etwas Eigenes, Originäres an den Platz des Gelöschten treten könnte. Differenzen, soweit überhaupt vorhanden, sind nach der Einverleibung der je anderen Identität gänzlich hinfällig. Selbst die einzige 'Größe' im Ort, Bambyšev, die dem spöttischen und ironischen Blick des Protagonisten etwas entgegensetzen kann, ist nichts weiter als eine billige Kopie des 'Originals', also von Evgenij selbst.

Daraus ließe sich folgende Schlußfolgerung ziehen: im Entwurf des Spielers Evgenij ist beinahe jegliches Merkmal gelöscht, das eine Identität konstruieren könnte. Vaginov scheint den Schwerpunkt auf die Möglichkeiten der Rolle selbst zu legen. Es wird im eigenen wie im fremden Rollenspiel deutlich, daß das Eigene, Originäre keinen Wert an sich darstellt. Im Gegenteil: es wird das Scheitern genau des Selbstfindungsprozesses aufgezeigt.

Dadurch können sich jedoch auch keine Differenzen entfalten; weder solche, die eine Person von ihrer Rolle distanzieren, noch solche, die eine Figur von einer anderen trennen. Differenzen also sind im alles bestimmenden *mimicry*-Spiel entweder von vornherein getilgt, oder aber sie verlieren sich schnell, so daß auf der Ebene der Spiele im Text zwar Doppelungen und Spaltungen in beliebiger Form aufzufinden sind, nicht jedoch beständige Standpunkte bzw. Oppositionen, zwischen denen ein Kippspiel in Gang kommen könnte. Grenzen zwischen Figuren werden ebenso hinfällig wie solche zwischen Figur und Rolle oder aber zwischen Figur und Welt bzw. Figur und Text. Iser zufolge hat *mimicry* vornehmlich mit der Verwischung von Differenzen zu tun, wohingegen *alea* mit einer Komponente der Verfremdung gekoppelt ist.

> 2. *Alea* is a pattern of play based on chance and the unforeseeable. Its basic thrust is defamiliarization, which it achieves through storing and telescoping different texts, thus outstripping what their respective, identifiable segments were meant to mean. (...) 3. *Mimicry* is a play pattern designed to generate illusion. (Iser 1989:332)

An anderer Stelle beschreibt Iser das *mimicry*-Spiel wie folgt:

> (...) während *mimicry* nun darauf bedacht ist, die Differenz zum Verschwinden zu bringen. Da aber das beseitigt werden soll, woraus *mimicry* ist, wird dieses zum Spiel, das primär ein solches der Verwandlung, mithin eines der Illusion ist. (1993a:450)

Insgesamt bleibt die Kategorie *mimicry* bei Iser seltsam unfaßbar, bleibt zuweilen auf ein bloßes Paradigma zur Herstellung von Illusion reduziert. Beinahe wird sogar unterstellt, daß das Prinzip des 'als-ob', das der Fiktion insgesamt zugrunde liegt, seine Basis im *mimicry*-Spiel besitzt - was eine Schwächung der eigenen Theorie darstellte, die ansonsten auf dem Widerspiel von Fiktion und Spiel insistiert.

Bambočada wird zwar hinsichtlich des Protagonisten von beiden hier angeführten Kategorien bestimmt, von *alea* und von *mimicry*, wobei letztere dominant gesetzt ist. Oder anders: das Zusammenspiel von *mimicry* und *alea* gleicht einem Täuschungsmanöver, denn *alea* bestimmt zwar die Bewegungen des Protagonisten auf der Primär-Ebene, verliert jedoch seine Bedeutung bei einer Lektüre, die den Blick auf die Interferenzen von Primär- und Meta-Ebenen richtet. Die solcherart totalisierte *mimicry* führt wiederum zu der Frage, auf welcher Ebene Vaginov überhaupt Differenzen, die unabdingbar für ein Kippspiel wären, in den Text einspielt, bzw. - wie oben bereits formuliert - ob der Mangel an solchen nicht dem Text vorgängig ist. Das wiederum würde bedeuten, daß 'echte' Oppositionen nur im Spiel zwischen Text und

Leser vorkommen, daß also der Roman mit einer Leserhaltung spielt, die weder auf einen Protagonisten wie Evgenij noch auf eine solch 'abenteuerliche' Sujetführung eingestellt sein kann - nicht vergessen werden darf hierbei das kulturelle und gesellschaftliche Umfeld bei Erscheinen des Textes.

Doch zurück zu den für *Bambočada* so zentralen Interferenzen zwischen Objekt- und Meta-Text. Die Schichten des Textes - genauer: die Übergänge zwischen ihnen - sind nämlich der Ort, wo sich das Potential von *mimicry* voll entfaltet. Hier, so meine These, finden die Transformationen der diversen Spiele statt, die im Zusammenhang stehen mit der Rolle oder auch Textstrategie Evgenij.

Zunächst ist *mimicry* selbst durch einen ambivalenten Status geprägt, der im Rollenspiel, aber auch in Begriffen wie Täuschung, Illusion, Verschleierung und Maske zum Tragen kommt. Iser hebt für *mimicry* weiterhin eine "iterative Bewegung" hervor:

> Diese iterative Bewegung zwischen dem, was die Figuren als Maske und als Person jeweils sind, vollzieht sich als Gegenläufigkeit von freiem und instrumentellem Spiel. Instrumentell ist diese Bewegung insofern, als sie durch ihre Maskierung etwas erreichen wollen; ein freies Spiel insofern, als sie dadurch das hinter sich lassen, was sie jeweils sind. (Iser 1993b:39)

Der rollenspielende Protagonist, so habe ich mehrfach herausgestrichen, hat die Ambivalenz zwischen Spiel und Ernst gelöscht, so daß die Iteration anderswo gesucht werden muß: es ist die Bewegung zwischen dem Prinzip Evgenij auf der Primär-Ebene und den Sinnschichten der Meta-Ebene. Hier ist zum einen die Iteration - also die Wiederholung - angesiedelt, zum andern die Transformation der Positionen und Inhalte. Doch - abweichend von Isers Theorie - sehe ich nicht so sehr Kippbewegungen zwischen den Ebenen als vielmehr Prozesse des Gleitens, des Verfließens oder auch des Verschiebens. Und auch in diesem Punkt stehen die Beobachtungen, die sich anhand der Textfigur Evgenij ergeben haben, Pate für die sinngenerierenden Verfahren des Textes insgesamt. Einen wesentlich Unterschied hierbei gilt es zu beachten: verfolgte Evgenijs selbstgenügsames Spiel keinerlei Ziel (in Isers Terminologie handelt es sich also um ein freies Spiel) und wurde es von willkürlichen Regeln geleitet, so unterliegen die einzelnen Transformationsvorgänge

regulativen Spielregeln[60], denn nur sie garantieren letztlich die Möglichkeit eines - bei Vaginov nie eindeutigen - Sinns. Die Meta-Ebene hat zum einen Anteil an den anarchischen Spielen des Textes, die in Evgenij gebündelt sind, und sie sorgt zum anderen dafür, daß er sich in eine Rolle verwandelt, d.h. sie funktionalisiert das *mimicry*- und *alea*-Treiben des Oberflächentextes. Interessant hierbei ist, daß sich - wie auch bei den Vorgängerromanen - keine klare Trennung durchhalten läßt zwischen Primär- und Meta-Ebenen, daß es sich also immer um ein gegenseitiges Affizieren, Bespiegeln, Verdoppeln handelt. Um es nochmals zu betonen: hier greift eben nicht die eindimensionale Kippbewegung, die Iser als konstitutiv für das basale Fiktionsspiel wie auch für die je unterschiedlichen Spiele des Textes ansieht.

Die funktionalisierte Rolle des Protagonisten wird desweiteren besonders deutlich, wenn man einige seiner Äußerungen als Meta-Kommentare zum Text liest. Dabei wird sich erweisen, daß die dominante Thematik des Spiels durchaus als Meta-Thematik zu werten ist, die eine für Vaginov neue Möglichkeit bietet, das zentrale Verfahren der Autothematisierungen der beiden früheren Romane fortzuführen. Die Metatextualität von *Bambočada* beruht nicht mehr auf Selbstkommentaren, welche sich auf Fiktion und Literatur beziehen, sondern auf Kommentaren Evgenijs zu den Themenkomplexen Spiel, Kultur, Leben und Tod. Demnach muß das Selbstverständnis des Textes ein anderes sein als das von *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova*. Die quantitativen Anteile der Meta-Ebene haben sich zwar nicht verändert, aber die Qualität ist hier eine andere. Der Roman versteht sich nach wie vor als Forum, das der Diskussion von kulturellen Paradigmen zur Verfügung steht, und zwar sowohl was literarische wie literaturfremde Themen anbelangt, doch ist nun nicht mehr der Schriftsteller der zentrale Ideenträger - was den Konnex zwischen Primär- und Meta-Thematik vereinfachte -, sondern der Spieler und Abenteurer.

Auf diese Besonderheit muß sich die Suche nach Doppelkodierungen einstellen. Zunächst ist es sinnvoll, die Fährten, die der Text selbst legt - also die metatextuellen Signale, die von der Primär- auf die Meta-Ebene verweisen - aufzuspüren und zu verfolgen. Eine mögliche Vorgehensweise hierfür überprüft Begriffe, die Signalwirkung haben, auf ihre Brauchbarkeit als Selbstbeschreibungsbegriffe für den fiktionalen Text und seine Sinngenerierung.

---

[60] "Aleatory rules apply to what cannot be controlled by the role in question, whereas regulatory rules organize what the role represents in terms of hierarchical, causal, subservient, or supportive relationships." (Iser 1989:334)

Meta-Aussagen finden sich in gehäuftem Maße zu den Aspekten Spielen und Sammeln; man betrachte nur die ausgeprägte Spiel- und Theatermetaphorik oder auch den Themenkreis, der auf das Museum als Ort des Bewahrens verweist. Im folgenden interessieren jedoch nur Evgenijs Überlegungen zum Thema Spiel, und hier auch nur solche, die sich entweder auf Evgenijs metafiktionale Rolle oder aber auf den Status des fiktionalen Textes beziehen.

Die Überlegungen und Aussagen des Protagonisten zum Spiel lassen sich zunächst in Relation zur Person selbst setzen, d.h. es geht hier vornehmlich um die Relation Leben - Spiel. Auf vieles habe ich im Verlauf der bisherigen Analyse schon hingewiesen, z.B. auf die "spielende Welt" (451) bzw. die "Welt des Spiels", in der Evgenij als der "erste Spieler" (464) auftritt; auf seinen spezifischen Zugang zur Welt, die für ihn aus einem einzigen "igornyj dom" (342) besteht; auf das Leben, das mit einem implikationsreichen Theaterstück gleichgesetzt wird (438), was sich bbeispielsweise in folgender Erzählerwertung ausdrückt:

> Evgenij čuvstvoval komedijnost' svoej žizni. (394)

Diese sowohl absolute wie auch spielerisch-unernste Einstellung zum Leben läßt sich auf den Prosatext Vaginovs übertragen, denn der Text ist vom Spielen thematisch und strukturell durchdrungen, und zugleich gibt er sich den Anschein, als ob jedes einzelne dargestellte Element unecht wäre. Inauthentizität wird dabei auch durch die irreduziblen Polyvalenzen erzeugt, welche den fiktionalen Text zu einem chaotischen Sammelsurium von nicht zueinander passenden Textsplittern macht. Oder anders: der Protagonist als exzentrischer Hans-Dampf-in-allen-Gassen findet sein Pendant in der Exzentrik eines zunächst nicht zähmbar scheinenden Textspiels, das durch Regeln des freien Spiels bestimmt wird. Wenn man jedoch die Meta-Aussagen Evgenijs ernst nimmt, dann wird der exzentrischen Ausrichtung des Primär-Ebene eine konzentrische Bewegung auf der Meta-Ebene entgegengesetzt. Evgenij, der als Schaltstelle an beiden Ebenen partizipiert, erlangt eine gewisse Fixierung und Vereindeutigung, sobald die Meta-Ebene ins Blickfeld der Analyse rückt. Allerdings verlieren auch aus dieser Perspektive weder das in *Bambočada* dargestellte Leben noch das darauf aufbauende Textspiel die ihnen inhärente Exzentrik. In diesem Sinne läßt sich etwa folgende Textstelle deuten:

> "Esli net garmonii, esli čelovek ne soveršenen, esli ego priroda ne dodelala i esli on coznaet ėto, - čto on dolžen delat'? On dolžen razbit' sebja na oblomki, na

> oskolki, na otdel'nye čuvstva i dat' každomu čuvstvu samostojatel'noe suščestvovanie; (...) Nesoveršenstvo vedet k tvorčestvu, i ono sdelalo menja akterom" (...). (436)

Hervorzuheben ist die Eindringlichkeit, mit der Evgenij seine Worte durch die auffällig konstruierten Wiederholungen durchsetzt. Der Gedanke, daß Unvollendetheit im Leben zum Kunstschaffen führt, findet sich auch in der Rede Evgenijs an Kerepetin, den Photographen und Kunstmaler:

> (...) ty chudožnik, i ty pojmeš' menja: nedovoplotil ja samogo sebja (...) - Ja ešče ne čelovek (...), a tol'ko - esli tak možno vyrazit'sja - risunok karandašom, izobražajuščij čeloveka. (466)

Der Vergleich des gelebten Lebens mit einer flüchtig hingeworfenen Skizze verweist - wie auch das zuvor angegebene Zitat - auf die nächste interessierende Relation, der aufgrund der Meta-Aussagen Evgenijs nachgespürt werden soll, nämlich die zwischen Kunst und Spiel. Wie bereits ausgeführt, liegt eine Ausprägung dieser Relation darin, daß in *Bambočada* alles als Kunst begriffen wird. Erzählen gehört ebenso in den 'hohen' Bereich der Künste wie Musik (als Sänger, Klavierspieler und Komponist figuriert allein der Protagonist), Kochen (erinnert sei an Toropulos Ausführungen zur heiligen Geschichte der Kochkunst) ebenso wie Malen und Photographieren. Alle Figuren erweisen sich als talentierte Schöpfer, womit sie auch einen besonderen, auserwählten Zugang zum Leben besitzen. Vor diesem Hintergrund kann auch jeder einzelne Textabschnitt, jedes noch so heterogene Teilchen als für den Roman wesentlich, als künstlerisch wertvoll betrachtet werden. Die einzelnen Inhalte mögen noch so widersprüchlich, die Stile der einzelnen Textfragmente noch so synkretistisch, die jeweiligen Gattungen noch so unterschiedlich ausfallen: Evgenijs Aussagen nehmen dem bunten Texttreiben zwar nicht die verwirrende Vielheit, doch sie geben ihm auf den ersten Blick ein bloß zufälliges Aussehen, auf den zweiten Blick aber auch eine Intention, die über den eigentlichen Zufall hinausgeht. Waren dem Leben und der Kunst durch die Brille des Spielers der Beigeschmack des Beliebigen beigemischt, so gewinnt der Text dennoch als eigenständiges Konstrukt, das in spielhafter Manier all die Einzelpositionen versammelt, ein eigenes Gewicht und eine Bedeutung. Interessant ist hierzu neben der charakteristischen Zerrissenheit und Exzentrik des Protagonisten auch die folgendermaßen beschriebene Sammelmethode:

> On sel i stal vyrezyvat' dlja Toropulo iz starych putevoditelej i žurnalov kartinki i nakleivat' na bumažki odnogo i togo že razmera, no raznych cvetov. (395)

Diese autoreflexive Beschreibung läßt Rückschlüsse auf die Sinngenerierung des fiktionalen Textes zu: Das Herausreißen und Zusammenfügen der Bildchen, die als neu erschaffene Kollagebilder alle das gleiche Format haben - also gleichrangig angeordnet sind -, doch unterschiedliche Farben, ist ein künstlerischer Akt. Nicht zufällig wird zudem erwähnt, daß die Bilder aus der vorrevolutionären Vergangenheit stammen. Das heißt, daß wirklich jede Beschäftigung, jedes Spiel einen künstlerischen Index erhalten kann, wie auch alles im Leben vom Spiel durchdrungen ist. Hieraus läßt sich nun auf die Beziehungen zwischen Fiktion und Spiel schließen. Diese Verweisung jedoch findet indirekt statt. Lagen zu den zuvor betrachteten Relationen eindeutige Meta-Kommentare Evgenijs vor, so kann man hier lediglich von Analogieschlüssen sprechen, die vermittels echter Meta-Signale zustande kommen. Es läßt sich fragen, ob das Textspiel Vaginovs, das schon zuvor durch einen Mangel an Oppositionen und in deren Folge an transformativem Potential auffiel, ohne den Einsatz entsprechender Meta-Signale auskommt. Denn eigentlich ist die Basis jeder Doppelung das System des Verweisens von einer Struktur bzw. Ebene auf die je andere, ob nun verdeckt oder offen (vgl. im Hinblick auf die Intertextualitätsforschung Lachmann 1990:51ff.). Für den Mangel an klaren Grenzen im Text zeichnete die Perspektive des Spiels verantwortlich; und auch jetzt scheint wiederum das Textspiel, das auf allen Ebenen den Text durchsetzt, Grenzüberschreitungen in jeglicher Hinsicht zuzulassen, ohne für Ordnung, sprich: ein klares System von Signalen und daraus resultierenden Doppelungen, zu sorgen. So ist das Phänomen des Kippens, das Isers Spieltheorie fundierte, kaum vorfindlich, umso mehr jedoch das der fließenden Grenzüberschreitung. Und die wiederum macht die Suche nach Sinnmustern oder gar nach der Struktur der Sinngenerierung in *Bambo čada* zu einem schwierigen Unterfangen. Vielleicht, so läßt sich fragen, folgt aus den konstatierten Mängeln im Text, daß es dem Text insgesamt an Sinn mangelt? Eine Antwort hierauf kann jedoch erst später erfolgen (vgl. 5.).

Wenn die Festlegungen, die sich in den Meta-Kommentaren Evgenijs zeigten, nun wenigstens zum Teil auf die Relation Spiel und Fiktion übertragen werden können, ergibt sich folgendes Muster: das Leben ist ein Spiel, die Kunst ist ein Spiel, also ist auch die Fiktion ein Spiel. Weiter bedeutet dies, daß Evgenij zu einer metafiktionalen Figur avanciert, zu einem Brennpunkt, der die metatextuelle mit der metafiktionalen Ebene des Textes verschweißt. Evgenij selbst wird zu einem Meta-Kommentar, gerade weil er als Spielerfigur Kontakte zwischen heterogensten Elementen herstellen kann. Die Prinzipien des Spiels infizieren ihn demnach so sehr, daß er wie das Spiel selbst zu

funktionieren beginnt. Er gibt, wie oben gezeigt wurde, das Vorbild ab für das Textspiel und zugleich ist er Vorbild für die Fiktion Vaginovs, wie sie in *Bambočada* zum Ausdruck kommt. Evgenijs Charakterzeichnung sowie seine Meta-Aussagen werden gedoppelt im Spiel der Fiktion, das sich als metafiktionales entpuppt. Vaginov geht es, so läßt sich nun folgern, sowohl um das kritische Wiederholen und Brechen von fremden Texten, Kulturen, Entwürfen als auch um die autoreflexive und distanzierte Kritik am eigenen Text. Das Meta-Thema des Spiels ist dafür in besonderer Weise geeignet, denn es nimmt der theoretischen Auseinandersetzung mit dem eigenen Standpunkt den Ernst und die Eindeutigkeit. Ebenso wie Evgenij das Authentische abgeht, so ist auch der Roman als Ganzes nicht authentisch, nicht ernst, oder anders: er ist bestimmt von Polyvalenzen, Mehrfachkodierungen ohne entsprechende Verweisstrukturen, Verfremdung (erinnert sei an das Stichwort *mimicry*) auf allen Ebenen. Dabei ist sogar das fiktionale Element von der Verfremdung oder auch Verwandlung erfaßt, wenn es sich nämlich - wie sich unter 3.5. zeigen wird - nicht auf das erzählerische Moment alleine beschränkt. Das Vieldeutige bleibt also vorerst das alles bestimmende Merkmal der Prosa Vaginovs, unabhängig davon, ob die Primär-, die metatextuelle oder metafiktionale Ebene betrachtet wird. Doch läßt sich behaupten, daß bei der Interpretation der Meta-Kommentare eine im Text angelegte, konzentrische Bewegung nachvollzogen werden kann.

An dieser Stelle möchte ich nochmals auf das von der *mimicry* beherrschte Rollenspiel Evgenijs zurückkommen, das zudem im Spiel des Textes eine autoreflexive Doppelung erfährt eben in der Rolle, die Evgenij als Textstrategie übernimmt. Zwar gelten bei dieser Transformation, wie bereits erwähnt, regulative Spielregeln, doch ist das in nie als Festlegung oder Vereindeutigung zu verstehen. Vielmehr stehen die der *mimicry* inhärenten Momente Illusion, Täuschung, Verwechslung oder Verwandlung auch hier im Vordergrund. Deshalb sollen abschließend die Aspekte Maske und Joker eingebracht werden. Die fiktionale Figur wird, so meine These, zu einem textuellen Prinzip, das vergleichbar ist mit der Jokerkarte im Spiel. Caillois betrachtet als Charakteristikum des Jokers, daß er keiner Farbe angehört, daß er "Kombinationen durch sein freies, gleichsam närrisches Agieren" (1988:209) sowohl stört als auch vollendet. Evgenijs Funktion im Text kann durch diese Besonderheiten des Jokers nochmals anders erhellt werden.

Das Prinzip des Jokers wird komplettiert durch das der Maske, denn neben dem Joker Evgenij taucht immer wieder eine Erzähler-Maske auf. Beide, Protagonist wie Erzähler, sind beteiligt am *mimicry*-Spiel des Meta-Romans,

sind zuweilen klar voneinander getrennt, zuweilen werden sie ununterscheidbar. Doch der Erzähler 'leiht' sich nicht nur die Augen Evgenijs, sondern seine Sicht auf die Dinge und Ereignisse ist praktisch immer durch eine fremde Perspektive gefärbt und somit nie neutral.

Um es nochmals zu unterstreichen: der Joker Evgenij kann tatsächlich jede beliebige Stelle im Textuniversum einnehmen, selbst eine hierarchisch seiner Position eigentlich übergeordnete wie die des Erzählers. Zugleich haben wir es wieder mit einer totalisierten *mimicry* zu tun, die jeglichen Stellungstausch, jegliche Allianz zuläßt, und die dabei lediglich auf dem Verwechslungs- und Täuschungsspiel beharrt. Lotman und Gasparov (1975:58) sprechen in anderem Zusammenhang von einem Spiel mit dem Wechsel der Masken. Wenn es sich in *Bambočada* tatsächlich um ein solches Spiel handelte, dann müßte es auch Momente geben, wo entweder der Erzähler oder auch der Protagonist ihr 'echtes Gesicht' offenbarten. Die Masken werden jedoch bis zuletzt nicht abgelegt, denn das Wahre oder Authentische ist der erzählten Welt völlig verlustig gegangen. Vielmehr scheint sich alles nur um Phantasie und Illusion zu drehen, und beide haben unendlich viele Nuancen. Dies wiederum wirkt sich überdeutlich auf die Sinnstruktur des Romans aus, die, wie sich gezeigt hat, sehr eng mit dem Vaginovschen Konzept des Spiels verquickt ist.

3.2. Erzählerfiguren

Neben dem Musiker und Spieler Evgenij, der für das Meta-Thema des Spiels steht, hält auch das Meta-Thema des Erzählens Einzug in den Roman, und zwar über die Erzählerfiguren Toropulo, Ermilov und Punševič. Alle drei werden übrigens als herausragende Erzähler gepriesen (zu Ermilov S. 404, zu Punševič S. 406), wodurch das Thema des Talents mit dem des Erzählens enggeführt wird. Ob diese Art von Talent tatsächlich auch mit der besonderen Art von Kreativität zu tun hat, die Evgenij bereits in seiner Jugend verloren hat und die mit dem Streben nach Höherem zu tun hat, wird eine der Fragen sein, der ich nachgehen möchte. Ein weiterer Punkt soll den Funktionen gelten, die dem Erzählen im Text zugesprochen werden. Zu nennen wären hier die Zerstreuung, die gegen die Langeweile des Alltags gerichtet ist - die Parallele zu Evgenijs Spielen ist offensichtlich - und die Funktion des Bewahrens, die oft in Zusammenhang mit dem Tod gestellt wird. Schließlich soll es um die im Erzählen immer wieder aufscheinende Interferenz zwischen Kunst und Leben bzw. Wahrheit und Lüge gehen.

Doch zunächst zu einigen Charakteristika der Erzählerfiguren und ihrer Erzählstrategien, die explizit zu Wort kommen:

> Vasilij Vasil'evič Ermilov ne pomnil, gde i kogda on slyšal ėtot rasskaz. Možet byt', on daže pročel ego gde-nibud', v kakom-nibud' jumorističeskom žurnale devjatisotych godov. No segodnja on rešil rasskazat' ego v dome Punševiča, pričem pust' ėtot sidjaščij naprotiv original i okažetsja grobovščikom Avenirovym. Tak kak Vasilij Vasil'evič privyk rasskazyvat' serijami, to on vspomnil dejstvitel'nyj slučaj i myslenno povtoril ego. (402)

Hinter dieser Zitatstelle stecken mehrere, in *Bambočada* immer wieder mit dem Erzählen korrelierte Aspekte: einmal ist die Serialität zu nennen, die auch als Kommentar zur Erzählstruktur des Romans selbst gesehen werden kann, denn *Bambočada* ist derjenige der Romane Vaginovs, in dem das elliptische Prinzip am weitesten getrieben wird, in dem die einzelnen fragmentarischen Stücke einerseits unverbunden und heterogen nebeneinander stehen, andererseits doch wieder auf die Meta-Themen hin ausgerichtet erscheinen (genauer gehe ich hierauf unter 3.3. - Meta-Narration - ein). Erwähnenswert ist desweiteren das in den "humoristischen Zeitschriften" anklingende Moment, das einhergeht mit der Forderung, daß das Erzählen die Funktion der Unterhaltung, des *delectare*, erfüllen soll.

> K sčast'ju, vsem bylo chorošo izvestno, čto Ermilov - velikolepnyj rasskazčik. Poėtomu, čtoby ne bylo skučno, nezametno dlja nego samogo, ego zastavili razgovorit'sja. (404)

Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß die Erzählungen oft um passionierte Spieler kreisen, daß also die Abwendung der Langeweile, die Zerstreuung - Funktion schon der Spiele Evgenijs - wiederum in semantischer Nähe zum Thema des Spiels stehen. Eine Anekdote über den "Professor" Usov, die von Ermilov zum Besten gegeben wird, führt direkt in die wundersame Welt des Glücksspiels:

> (...) s malen'koj zapisnoj knižkoj on usaživalsja s igrokami za melkij stol, uglubljalsja v kakie-to emu tol'ko odnomu izvestnye rasčety, zadumčivo sidel za stolom, ne stavja deneg, čto-to zapisyval, vyčisljal i, nakonec, vynuv iz žiletnogo karmana zolotoj, rešitel'no stavil ego i vyigryval. Ljubil Usov snimat' igrokam karty (...) Krup'e, bankomety ne ljubili usovskich s''emov: bol'šej čast'ju posle ego s''emki vybrasyvali karty iz derevjannoj škatulki; nervno rvali karty i trebovali novye. Bankomety, ne verivšie v ego s''emku, platilis', vyvoračivali tak nazyvaemye 'žiry'. Usov že echidno ulybalsja i prjatal vyigrannye den'gi v karman; zolotoj opuskal v otverstie nikelirovannoj kopilki, a sam čto-to opjat' zapisyval v svoej knižonke. (405)

Neben Usov, dem seine geheimnisvollen Berechnungen immer zum Gewinn verhelfen, erscheint an anderer Stelle die eher klägliche Figur des Černousenkov, des Vaters von Laren'ka. Er verkörpert die Gestalt des kleinen Beamten, die auf die russische Literatur des 19. Jahrhunderts zurückgeht. Bei Černousenkov (vgl. hierzu die Erinnerungen Laren'kas; 426ff.) liegt ein literarischer Bezug zu Gogol'schen Texten vor, Usov dagegegen ist mit Zügen Germanns aus Puškins *Pikovaja dama* ausgestattet. Daraus läßt sich zunächst folgern, daß die eingeschobenen Erzählungen im Roman auf einem noch näher zu klassifizierenden intertextuellen Spiel basieren.

Bei der inhaltlichen Bestimmung der Themen, die in den Erzählungen Ermilovs, Punševičs und Toropulos im Vordergrund stehen, fällt neben dem Thema des Spiels besonders noch das des Todes auf. Der Tod wird dabei entweder in eine Groteske gekleidet, oder es handelt sich um außergewöhnliche Verbrechen und Vorfälle (vgl. 344ff.).[61] Erwähnenswert ist vor allem die folgende Passage, die sich um einen Sargmacher dreht:

> Vasilij Vasil'evič echal v ėto vremja v tramvae. Protiv nego sidel bol'šegolovyj, s redkimi volosami, seroščekij, tolstonosyj, s ogromnymi nozdrjami i veličajšim rtom, čelovek. (...) Vasilij Vasil'evič prysnul, uvidev takuju smešnuju figuru. (...) "Nesomnenno ėto grobovščik!" (400f.)

Die übertrieben gezeichnete Figur läßt an den grotesken Körper denken, den Bachtin als ein Element der Volks- und Karnevalskultur bzw. -literatur (z.B. bei Rabelais) herausgearbeitet hat.[62] Und gerade der solcherart akzentuierte Körper wird hier mit dem Tod verbunden, wird als lächerlicher Sargmacher eingeordnet. Nun situiert sich zwar auch die Körpergroteske Bachtins zwischen den Polen Geburt/Fruchtbarkeit und Tod, doch gibt es einen grundlegenden Unterschied zu Vaginov: Bachtin hebt auf die Ambivalenz der beiden Gegensätze ab, die im grotesken Körper zu einer oxymoralen Konstruktion zusammengezwungen werden[63], Vaginov dagegen streicht jegliche Ambivalenz. Das Bild des Sargmachers verweist zudem erneut auf den Vorgängertext *Kozlinaja pesn'*, wo es mit dem ernsten, beinahe tragischen Tod der Kultur assoziiert war. Der Autokommentar zum früheren Werk lautet demnach: alles Ernste, Hohe, Tragische ist nun dem Lächerlichen, der Ironie preisgegeben, wobei auch das Bachtinsche Theorem diesem Sog nicht ent-

[61] In diese Kategorie passen auch die Kriegsgeschichten Ermilovs, die oft mit Wahnsinn oder starken Leidenschaften versehen sind (344ff.).

[62] Auf die Nähe Vaginovs zu den Bachtinschen Arbeiten und auf seine Teilnahme am sogen. Bachtin-Kreis bin ich im zweiten Kapitel bereits eingegangen.

[63] Vgl. hierzu genauer Renate Lachmanns Aufsatz zum Oxymoron (1994:135-147).

geht. Die Figur des vermeintlichen Sargmachers ist in Ermilovs Augen nur noch grotesk-komisch, und zugleich ist sie der Auslöser für eine halb erfundene, halb auf Gehörtem basierende, lustige Geschichte über Sargmacher.

Schließlich nimmt das Erzählen von der unglücklich zu Tode gekommenen Tochter Ermilovs, der Tänzerin Varen'ka, einen besonderen Stellenwert im Text ein. Ermilov sieht es als seine Aufgabe an, das Abbild Varen'kas zu bewahren, sie durch die Erzählungen lebendig und präsent zu halten, und zwar nicht nur für sich selbst, sondern für alle Personen, auf die er trifft.

> S gorest'ju on vspominal, čto na večere u Toropulo ne udalos' pogovorit' o Varen'ke, rasprostranit' i utverdit' ee obraz i takim obrazom ispolnit' svoj dolg pered nej. Vasilij Vasil'evič glavnym obrazom s ėtoj cel'ju znakomilsja s ljud'mi. On staralsja poseščat' vse sborišča; staralsja znakomit'sja vse s novymi i novymi ljud'mi. (403f.)

In diesem Zusammenhang wird häufig darüber reflektiert, daß das Erzählen den Tod zwar nicht rückgängig machen, aber zumindest das Bild der Lebenden einfrieren kann. Allerdings kann es sich kaum mehr um ein 'wahres' Bild handeln, was erhellt wird, wenn man das zwanghaft anmutende Erzählen über Laren'ka vor dem Hintergrund des Brauchs sieht, Tote zu schminken (s.o., 1.2.2.1.). Der Tote, so wird gesagt, verwandelt sich in eine Schönheit ("prevratit' pokojnogo v krasavca, predmet izumlenija, posredstvom belil i rumjan."; 403). Ebenso ergeht es Varen'ka, deren Körperkult betont wird, zusammen mit einer Kindlichkeit, die ans Puppenhafte grenzt:

> (...) čto Varen'ka ljubila svoe telo i cholila ego dlja iskusstva, čto ona celymi dnjami mylas', pričesyvalas', vse vremja delala svoi upražnenija i vspominala otdel'nye mesta tancev, primerjala vsjakie lentočki, tufel'ki, mjaukala, zagovarivala golosami malen'kich detej. (352)

Die Tote hat sich schon zeitlebens für die Kunst 'geopfert', doch in den Erinnerungen und Träumen Ermilovs wird dieser lebensfeindliche Aspekt noch übersteigert. Hierher paßt ebenso der Wunsch des Vaters, seiner Tochter ewigen Ruhm zu sichern, und zwar völlig unabhängig von den Mitteln und dem Medium der Verewigung.

> Emu grustno stalo, čto Varen'ka ne ispytala nastojaščej slavy; čto nikogda ne pojavitsja ni odekolona s ee figuroj v baletnom plat'e, ni myla, ni šokoladnych konfet, ni karameli, čto v čest' ee ne budet vybita bronzovaja medal'. Beskonečno chotelos' večnosti dlja dočeri Vasiliju Vasil'eviču, večnosti - chotja by v takom vide. Ego užasalo, čto Varen'ka propadet bessledno. (353)

Die Parallele zu Toropulos Sammeln von Bonbonpapierchen ist offensichtlich; lag doch auch sein Ziel darin, die Vielgestaltigkeit der Welt vor dem

Vergessen zu bewahren. Sowohl das Erzählen wie auch das Sammeln von billigen, kitschigen Bonbonpapieren sind demnach an die Funktion, Abbilder oder sogar Trugbilder zu schaffen, gebunden.[64] Damit ist ein weiteres Mal das für den Roman so zentrale Thema der Inauthentizität und Inkongruenz angesprochen.

Als Kommentar zur eben zitierten Stelle kann der Reklametext "Koroleva" von Punševič gelesen werden, der sich ebenfalls um eine Tänzerin dreht. Er mutet an wie ein Doppelgängertext zur Geschichte Varen'kas, wenngleich in einer degradierten Fassung.[65] Einem Ballettmädchen mit "wahrem Talent" ("nastojaščij talant"; 377), das sich lange um Erfolg bemüht, gelingt der berufliche Durchbruch dank des Puders "Gigiena" (378):

> (...) a potom v čisto detskom poryve ej chočetsja pril'nut' tonkimi gubami k korobke s pudroju T-va "GIGIENA" i voskliknut' gromko, vostorženno: - Milaja pudra T-va "GIGIENA"! Tebe ja objazana svoim uspechom, svoim sčast'em! (379)

Der Verfasser findet seinen eigenen Text gut und gelungen, gibt sich selbst das Prädikat des talentierten Schreibers. Dabei ist der Text vor allen Dingen erheiternd, wenn nicht gar lächerlich und kitschig. Er spricht das Gefühl des 'einfachen Menschen' an. Eine Parallele findet er in den Tagebüchern der Nunechija Usfazanova (der 'einfachen' Nachbarin Toropulos), aus denen ich stellvertretend eine kurze Stelle zitiere sowie die daran anschließende Bewertung des Erzählers, die v.a. den Geschmack der Schreiberin zum Gegenstand hat:

> "13-e. Bolit životik. Usatyj tarakaška, kogda ja tebja uvižu?" "Ijun', 28-e, voskresen'e. Pridet li milyj - i ne znaju! Da, ja govorila s mordočkoj po telefonu, i, stranno, slyšitsja sovsem čužoj golos". Zadumalas' Nunechija Usfazanovna. Ona ljubila stichi neblagozvučnye, oni kazalis' ej blagozvučnymi. Ona ljubila stichi, v kotorych vospevalis' jurodivye, nesčastnye kormilicy i priživalki (...). Ona dumala, čto molodoe pokolenie beznravstvenno, potomu čto ego ne trogaet to, čto ee trogalo. (376)

Die Niederschrift dient der Nunechia der anrührenden Vergegenwärtigung vergangener Ereignisse und dem Erzähler zu Ausführungen über den Ge-

---

[64] Ausführlich gehe ich auf diese Funktion unter 3.6. ein.

[65] Unterstrichen wird die profane Note auch durch die Form, in der der Reklametext als Intext in den Roman aufgenommen wurde: als Fußnote. Der Text ist zwar für einen Reklametext sehr lang, doch ist er nicht gleichberechtigt in das Textkorpus integriert, wie es ansonsten für andere Intexte in *Bambočada* üblich ist. Auch der einfach-einfältige Stil deutet an, daß die Reklame eine komische Parallele legen soll zum Haupttext.

schmack einfacher Leute.[66] Der Aspekt der Rührung übrigens wird im Zusammenhang mit dem 'einfachen' Volk öfters herausgestrichen, so etwa in der provinziellen Umgebung in der Nähe von Leningrad, wo die Nachbarn Evgenijs durch die Volkslieder "zu Tränen gerührt" sind (vgl. 387). Nunechia steht demnach für den Geschmack des Volkes, unter den vornehmlich Kitsch subsumiert wird. So spricht Toropulo sicher nicht zufällig von der "narodnaja èstetika" (379), die sich in den Bildern auf den Sammelobjekten ausdrückt.[67] Eine Figur, die sich offen gegen den Kitsch wendet, ist Ermilov (vgl. 408), und doch ist er derjenige, der einen rührend und übertrieben anmutenden Kult um seine Tochter betreibt, der selbst vor der Idee, seine Tochter in Werbeabbildungen zu vermarkten, nicht zurückschreckt.

Wesentlich ist, daß Geschmack und Talent in *Bambočada* unabhängig von den Größen Wahrheit oder Authentizität gedacht werden. Der einzige, der immer wieder mit 'echtem' Talent in Verbindung gebracht wird, ist Evgenij, doch er hat, wie bereits ausführlich dargelegt, dieses in seiner Vergangenheit 'verspielt'. Es seien hierzu nochmals die Gedanken Ermilovs zitiert:

> "Evgenij ne nastojaščij muzykant (...), potomu čto on ničem ne želaet žertvovat' dlja svoego isskustva. V nem net neobchodimoj nastojčivosti, naivnosti, kotoraja byla u Varen'ki. (410)

Ermilovs Einstellung zu seiner eigenen Tochter Varen'ka kann nicht als objektiv eingestuft werden, denn gerade seine beinahe wahnhafte und ausschließliche Beschäftigung mit der Verstorbenen schließt den Entwurf eines authentischen Bildes aus. Deshalb wird er Evgenij mit der Forderung nach Naivität, die er an einen wahren Künstler stellt, nicht gerecht. Naivität bringt in *Bambočada* zudem eher Kitsch als Kunst hervor, wobei die Beurteilung, was als Kunst oder Kitsch zu gelten hat, stark von der Perspektive des Betrachters abhängig gemacht wird. Beides ist überdies in der Lage, den jeweiligen Rezipienten in eine besondere Seelenlage zu versetzen, ihn zu erfreuen bzw. von etwas abzulenken. Somit sind die Grenzen, diesmal die zwischen Kunst und Kitsch, wieder einmal fließend.

Der Begriff des Opfers dagegen ist für die Vaginovsche Künstlerkonzeption zentral. Besondere Bedeutung erlangte er in *Kozlinaja pesn'*, wo in der Gestalt des "neizvestnyj poèt" verkörpert war. Der Künstler mußte, so die

---

[66] Nunechia betrachtet einmal ein kitschiges Deckengemälde in einer Konditorei ("angeloček-mal'čik pered angeločkom-devočkoj deržit zerkalo" etc.; 372), das sie als "chudožestvenno" (ebd.) apostrophiert.

[67] Zum Interesse der *Obèriuty* an folkloristischen Gattungen vgl. Aleksandrov 1968.

stark verkürzte Aussage des Textes, sich selbst für den Akt der wahren Schöpfung völlig zurückstellen und ausschließlich dem Höheren leben. Verflacht wurde diese Vorstellung dann bereits im zweiten Roman *Trudy i dni Svistonova*, und völlig bagatellisiert liegt sie in *Bambočada* vor. Hier ist nicht mehr die feindlich werdende Umwelt für den Tod der Kunst bzw. des Künstlers verantwortlich, sondern der Schaffende selbst versagt sich den 'höheren Weihen'.

Auch die Grenze zwischen 'Realem' und Erdachtem ist nicht fest installiert. Manches Mal nämlich ist das Erzählte der 'Realität' zum Täuschen ähnlich:

> - Ved' ėto legenda obo mne! - raschochotalsja Punševič. (...) - Zdorovo, Vasilij Vasil'evič! Vy professional'nyj rasskazčik! Čudesno! (406)

Die Vermischung von Realem und Fiktivem ist von Ermilov intendiert[68]; er gibt als "professioneller Erzähler" bunte Erzählreigen zum Besten, die in ihrer sequentiellen Anordnung unverbunden sind und die Wahres, Erlebtes und Erdichtetes in unentwirrbarer Weise miteinander verquicken. Hieraus läßt sich eine Leseanweisung zu *Bambočada* konstruieren, denn ähnliche Merkmale können auch für Vaginovs Text in Anspruch genommen werden.

Der Themenkreis, der sich mit genau diesen Aspekten Talent, Wahrheit und Geschmack beschäftigt, kommt nochmals gebündelt im kurzen Nachwort des Romans zu Wort, in dem völlig unvermutet eine Figur namens "avtor" auftaucht. Auch darin knüpft Vaginov an seinen ersten Roman an, denn der Gegenspieler des "neizvestnyj poėt" war der ebenfalls namenlose "avtor".

> Sovsem ne tema avtora opisyvat' strannych ljudej radi opisanija strannych ljudej. Avtor stavit zdes' ser'eznee vopros. (...) Konečno, u nego, kak u každogo izučajuščego, est' različnye nedostatki, inogda vo vremja demonstrirovanija muchi on vdrug sostrit neudačno, ili vdrug načnet nasvistyvat' kakuju-nibud' legkomyslennuju pesenku, ili voschititsja tem, čem voschiščat'sja ne polagaetsja, ili rasskažet ne otnosjaščijsja k delu anekdot ili slučaj iz svoej žizni. (475f.)

Die "nedostatki" des "avtor", der sich selbst als "izučajuščij" und eben nicht als talentierter Künstler begreift, kamen bereits oben zu Wort (s. 2.3.). Das Nachwort insgesamt ist im Charakter eines unernsten Kommentars zum Text gehalten, der zwar den einen oder anderen Funken an 'Wahrheit' enthält, im großen und ganzen jedoch weit über das Ziel hinausschießt. Das bedeutet, daß auch mithilfe der autoritären Figur des "avtor", die ganz zum Schluß

[68] Vgl. dazu auch "V Vasilii Vasil'eviče nesomnenno skryto mnogo fantastiki." (409)

noch die fiktive Bühne betritt, keine eindeutige Sinnfixierung möglich ist.[69] Die Meta-Kommentare des "avtor" oder auch des Protagonisten geben sich den Anschein von Eindeutigkeit, haben aber, wie alles in diesem Illusionsroman, immer nur begrenzt Gültigkeit. Ein weiterer Versuch, Sinnmuster in dem sich wieder und wieder einem interpretatorischen Zugang entziehenden Text aufzufinden, soll über den Begriff und das Instrumentarium der Meta-Narration geleistet werden.

3.3. Meta-Narration

Der metafiktionalste und somit auch metanarrativste Roman Vaginovs ist *Trudy i dni Svistonova*, bei dessen Interpretation ich ausführlich auf die entsprechenden Verfahren und Strategien eingegangen bin. Das metanarrative Element in *Bambočada* soll deshalb nicht in allen Zügen, sondern nur in den relevanten Aspekten dargestellt werden. Festzuhalten ist jedoch, daß im Vergleich zu den Vorgängerromanen die autoreflexive Qualität des Narrativen hier sehr reduziert wird; der dritte Roman ist in dieser Hinsicht als eher implizit bzw. verdeckt zu charakterisieren. Besonders auffällig ist das Zurückgehen von Doppelungsstrategien auf der narrativen Ebene. Man sucht hier meist vergeblich nach Spiegelungen, Doppelgängereien, nach dem Verfahren der *mise en abyme* oder dergleichen. Im Vordergrund stehen auch nicht mehr 'echte' Doppelgänger (damit sind solche auf vergleichbaren hierarchischen Ebenen gemeint wie z.B. die Dichterfiguren in *Kozlinaja pesn'*; ganz konkret der "neizvestnyj poėt" und der "avtor") oder Rekurrenzen, wie für *Trudy i dni Svistonova* typisch (vgl. Svistonov, der sich immer mehr in seinen eigenen Roman verstrickt), sondern vielmehr billige Profanationen, Karikaturen.[70] Die Figuren sind beinahe beliebig austauschbar - eine besondere Stellung nimmt nur Evgenij ein -, und auch der Erzähler bringt sich oft nur als zu einer fremden Sicht gehörige Maske ein.

Renate Lachmann streicht für Dostoevskijs *Besy* ein "Doppelspiel der Narration" heraus, das "im Doppelspiel des Erzählers wiederholt" wird, und sie spricht dabei von einer "Spaltung in der Narration" (1990:89). Im Vergleich hierzu verfährt Vaginov völlig anders: nicht die Doppelung, sondern die - beliebig erscheinende - Wiederholung, der willkürliche und unmotivier-

---

[69] Auf die Figur des "avtor" gehe ich unter der Fragestellung Karrikatur (s. 3.4.) noch genauer ein.

[70] Dem Thema der Karikatur, das im Roman eine zentrale Rolle spielt, werde ich mich unter 3.4. zuwenden.

te Maskentausch werden zu prägenden Merkmalen des Textes. Nicht die Situation der Konkurrenz, wie sie der Doppelgängerei zugrunde liegt, ist somit das hervorstechende Kennzeichen auf der narrativen Ebene, sondern das Vortäuschen und Nachahmen, das profanierte Widerspiel. Profaniert wird dabei nicht das 'hohe' Ideal (etwa der Hellenismus im ersten bzw. das dämonisch-kreative Potential des Svistonov im zweiten Roman), sondern Ziel der Degradierung ist das bereits Verflachte, nicht mehr Authentische. Das *mimicry*-Spiel beeinflußt somit auch die narrative Konstruktion des Romans in entscheidender Weise.

Die Tiefenstruktur, die unverkennbares Merkmal der Romane *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* war, macht in *Bambočada* einer Oberflächenstruktur Platz, und zwar sowohl in struktureller als auch in thematischer Hinsicht. Betont wird das von einem Meta-Kommentar Evgenijs:

> (...) no naše gore zaključaetsja v tom, čto ko vsemu my otnosimsja ironičeski. K tomu že naša ironija proistekaet ne iz glubokogo poznanija žizni i bor'by, protivopoložnych principov, a prosto iz nekotoroj lenosti, byt' možet, stydlivosti, byt' možet, iz neželanija vnikat', esli možno tak vyrazit'sja, v suščnost' veščej. (446)

Der Oberfläche - und nur ihr allein - kommt eine werthaltige Bedeutung zu, denn das Eigentliche, das "Innere" der Gegenstände oder des Wesens ist nicht mehr zu fassen. Genauer kann das Merkmal der Oberfläche bestimmt werden, wenn man sich die Kommentare zu Ermilovs Erzählweise vor Augen führt. Unter 3.2. wurden folgende Merkmale festgehalten: Serialität, wobei die einzelnen erzählten Episoden auf Themen hin gebündelt werden (z.B. Tod, Sargmacher etc.) und die Vermischung von Erdachtem, Gelesenem, Gehörtem, Erlebtem. Das Erzählen verfolgte vornehmlich zwei Ziele, das Erfreuen und das Bewahren. Die übergeordnete Narration in *Bambočada* greift nun die Erzähltechnik Ermilovs auf, d.h. es kommt zu einem Akt der Spiegelung, dessen Reflexe sowohl das im Text thematisierte Erzählen als auch das Erzählen Vaginovs erfassen. Die autoreflexive Qualität der Erzählerfiguren, die in dieser Spiegelung gegeben ist, wird jedoch in einem nächsten Schritt von Momenten des Textspiels wieder hintertrieben.

Bevor ich auf die Äquivalenzen zwischen Roman und den Erzählungen Ermilovs eingehe, soll der wesentlichste Unterschied herausgestrichen werden. Hatte Ermilov jeweils sorgfältig seine Erzählserien geplant, sie zu einem Bündel zusammengeschnürt, ihnen Ort- und Zeitangaben, also einen Kontext mitgegeben, so erscheint die Narration von *Bambočada* als vom Zufall und den unvorhersagbaren Launen des Erzählers abhängig. Die Ereignisse werden in elliptischer Manier, ohne Übergänge aneinandergefügt, und darüberhinaus

chaotisch kombiniert mit Beschreibungen von Gesprächen und Träumen oder mit Textfragmenten wie Tagebüchern, Briefen, Speisekarten etc. Wenn man die Ereignisse isoliert betrachtet, so kann man kaum von einem Fortschreiten im Sinne einer Entwicklung sprechen (Ausnahme ist Evgenij, doch auch seine Entwicklung resultiert nicht aus einem Agieren der Figur selbst, sondern wird dem Schicksal zugeschrieben). Diese Tendenz wird durch eine metanarrative Eigenheit von *Bambočada* unterstützt: es fehlen exakte Zeit- und Raumangaben, so daß die Narration ohne Verankerung in ein festes Zeit- und Raumgefüge scheinbar ungebunden und losgelöst von jeglichem Versuch, eine 'Realität' zu entwerfen, vorwärtsgetrieben wird. Der Name der Stadt - Leningrad - fällt selten, und auch erst an sehr später Stelle (z.B. 409). Ansonsten wird nur zwischen Stadt und vorstädtischer Provinz bzw. der Provinzstadt und dem Sanatorium unterschieden. In den früheren Romanen gab es zumindest vage Zeitangaben (3 Uhr nachts, am nächsten Tag usw.), hier jedoch sucht man solche vergeblich. Das bedeutet, daß das Bestreben Ermilovs, konsistente und kohärente Erzählzyklen zu schaffen, von der Textstruktur des Romans nicht übernommen wird.

Korrespondenzen zwischen eingelagertem Erzählthema und übergeordneter Erzählweise sind vor allem hinsichtlich der Punkte Serialität und Vermischung von Vorgegebenem mit Erfundenem gegeben. Allerdings wird auf der narrativen Ebene kaum je der Versuch unternommen, Zusammenhänge herzustellen oder gar Kohärenz zu stiften. Deshalb zerfällt der Romantext in viele einzelne Textsplitter, die chaotisch nebeneinander angeordnet sind. Unterstrichen wird dies etwa durch den Einsatz diverser Stile: neben einem volkstümlichen Stil, wie er etwa im Tagebuch der Nunechija Usfazanovna kultiviert wird, begegnet einer, der sich als kitschiger Werbetextstil herausstellt, daneben findet sich ein hoher literarischer Stil, daneben wiederum unterschiedliche soziale Stile etc.[71] Außerdem gibt es Wortspiele auf der stilistischen Ebene (Alogismen, semantische Ellipsen usw.), die den Rahmen der bereits herausgestellten Textspiele komplettieren.[72]

---

[71] Ein schönes Beispiel hierfür sind die drei Briefe, die Evgenij aus dem Sanatorium an Toropulo schickt. Er nimmt im ersten Brief den Habitus eines Bonbonpapier-Forschers an, im zweiten den einer naiven Frau aus der Provinz, im dritten den eines Numismatikers (vgl. 470f.). Die Stile der Briefe passen sich an die erfundenen Schreiber an.

[72] Lachmann zieht in bezug auf Charms, Chlebnikov, Dostoevskij und Gogol' eine Verbindungslinie, was die Qualität und Quantität von semantischen Wort- und Textspielen anbelangt (1990:492). Alle vier genannten Autoren bilden Bezugsgrößen für das Vaginov-

Neben der rein seriellen Anordnung des Erzählten und der Hypertrophie dieses Prinzips ist noch ein weiterer Aspekt wesentlich, denn die Sequenz ist abhängig von einer anarchisch scheinenden Aleatorik. Die Übertreibung verweist auf das Spielen, der Zufall bzw. das Chaos ist dagegen mit dem Sammeln korreliert. Spiel- und Sammelbewegungen scheinen sich gleichsam zu materialisieren und alle Textebenen zu tangieren. Beispiele für Verfahren des Ansammelns, die dann in einem zweiten Schritt dem Prinzip des Spiels unterliegen, sind die besondere Variante der "chaotischen Montage" (Vulis 1965:124) und die Technik der endlosen Aufzählung (Lauer 1993). Die oben bereits erwähnten Textsplitter evozieren die Vorstellung eines Mosaiks, das zwar vollständig, jedoch nicht in der richtigen Anordnung vorliegt.[73] Das alles dominierende aleatorische Moment des Spiels trifft hier auf die Kategorie des *ilinx* mit der Tendenz zur Subversion, zur Verkehrung, zur Anarchie (Iser 1993a:451). Da das entworfene Textuniversum kaum eine Möglichkeit zur Orientierung bietet, betrifft das subversive Element vor allen Dingen den Rezeptionsakt. Auch in den früheren Texten greift Vaginov häufig zur Montagetechnik, doch in *Bambočada* scheinen die Prinzipien des Spiels den selbst für avantgardistische Texte üblichen Rahmen zu sprengen. Wenn die Montage als Ergebnis der Interaktion von Sammeln und Spielen verstanden wird, dann hat das wiederum Auswirkungen auf den Erzähler des Textes: er verliert die Qualität des Ordnung und Sinn stiftenden Elements und wird seinerseits zum Sammler und Spieler, der den Regeln des Textspiels unterliegt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß einerseits Prinzipien des Ermilovschen Erzählens vom Text insgesamt übernommen werden, daß sie andererseits aber einer beinahe ausufernden Übertreibungsgeste unterliegen. Übertreibung wiederum ist ein dem Textspiel inhärentes Prinzip und geht einher mit verfließenden Grenzen und einer alles affizierenden Beliebigkeit. So gesehen liegt die Betonung des narrativen Textes tatsächlich auf der Oberfläche. Beliebige Textstücke berühren sich, überlappen sich aufgrund ihrer Ähnlichkeit, stoßen sich ab aufgrund ihrer Divergenz, und all dies geschieht auf der Textoberfläche. Das heißt auch, daß jedes autarke Textfragment für sich bedeutungshaft ist, daß es aber im Zusammenspiel mit den anderen Teilchen neue Bedeutungsnuancen annehmen kann.

---

sche metafiktionale Textspiel. In dieser Perspektive verschränken sich Text, Metatext und Intertext (ebd. 493).

[73] Die "mosaikhafte, additive Aneinanderreihung von Episoden" sieht von Heyl in der "Desorientiertheit" der Protagonisten begründet (1993:92).

Ein weiteres Moment, das für das Gestaltungsmoment der Textoberfläche eine Rolle spielt, wird im Nachwort thematisiert, und zwar die Ablenkung. Hierzu zitiere ich nochmals folgende Stelle, die sich auf den "avtor" bezieht:

> Konečno, u nego, kak u každogo izučajuščego, est' različnye nedostatki, inogda vo vremja demonstrirovanija muchi on vdrug sostrit neudačno, ili vdrug načnet nasvistyvat' kakuju-nibud' legkomyslennuju pesen'ku, ili voschititsja tem, čem voschiščat'sja ne polagaetsja, ili rasskažet ne otnosjaščijsja k delu anekdot ili slučaj iz svoej žizni. (476)

Hier wird die Funktion des *delectare*, die sowohl für den Protagonisten als auch für die Funktion des Erzählens von Bedeutung war, auf die Figur des Produzenten übertragen. Dabei wird so getan, als ob nur der Leichtsinn Triebfeder der Ablenkung sei. Planlosigkeit, Zufall, Willkür, Chaos, so heißt die metafiktionale Pointe, sind Hintergrund der narrativen Strategien von *Bambočada*. Der Regellosigkeit der Narration liegen die von Iser näher bestimmten aleatorischen Regeln zugrunde. Dagegen wurde oben für die Meta-Thematiken konstatiert, daß sie anhand von instrumentellen Regeln funktionieren. Das bedeutet, daß das freie Spiel, das die Erzähltechnik bestimmt, in metafiktionaler Weise die Verfahren der Sinngenerierung auf der Meta-Ebene zu hintertreiben vermag.

3.4. Der metafiktionale Text spielt Evgenijs Schicksal. Die Karikatur.

Mehrfach wurde nun schon herausgestrichen, daß Evgenij, der Spieler, zum Spielball wird, daß er Objekt und Subjekt ineins ist. Der aktive wie der passive Status sind je doppelt bestimmt: einmal in bezug auf die textimmanente Lebenswelt - Evgenij spielt sein Leben, und zugleich ist es vom Zufall bestimmt[74] -, einmal in bezug auf den Status der Figur innerhalb des Textes, wo Evgenij zum Prisma und zum Auslöser des metatextuellen Spiels wird. Ein Selbstbeschreibungsbegriff in *Bambočada*, der diese Situation mit einem neuen, bisher noch nicht angeführten Index versieht, ist der der Karikatur. Das Wort Karikatur fällt im Roman mehrere Male, etwa wenn Evgenij im zweiten, in der Provinz spielenden Abschnitt erschreckt in Bambyšev eine Karikatur seiner selbst erblickt.

> Felinflein uvidel svoju karikaturu i poblednel ot neožidannosti. Ėtot prochvost velikolepno pereviral mysli, dorogie dlja Evgenija. (441)

---

[74] Vgl. Iser: "(...) welches Spiel die Charaktere auch zum Inhalt ihres Spielens machen, sie werden auch immer von dem gespielt, was sie spielen." (1993a:457)

Vaginov wählt den Begriff *karikatura* - und nicht den im Russischen ebenfalls gebräuchlichen, aus dem Französischen entliehenen Begriff *šarž*. Die Karikatur, die eigentlich zu den darstellenden Künsten zählt, kann sich als eine Art satirische Schreibweise auch in der Literatur niederschlagen, hat dabei jedoch immer die Konnotation des Bildhaften. Oft wird Karikatur zudem mit den Aspekten Polemik bzw. Satire - v.a. auf politische Vorgänge und Amtsträger - assoziiert (vgl. für den russischen Kontext Arsenev 1911:Sp. 953ff.).

In *Bambočada* ist mit dem nicht zufällig gewählten Begriff ebenfalls beides gemeint: Wort und Bild. So bezieht sich im oben angegebenen Zitat das Merkmal der Karikatur, also die degradierte Doppelung, auf Geistiges, auf Ideen Evgenijs, die von Bambyšev in Ausführungen zur Tragödie simplifiziert und übersteigert werden. Die Karikatur ersetzt somit auf der Figurenebene das Doppelgängermotiv, das bisher für Vaginovs Prosa so zentral war. Von eigentlichen Doppelgängern kann in Bezug auf *Bambočada* beinahe nicht mehr gesprochen werden, denn alle Figuren sind zugleich reduziert und überzeichnet, sind Karikaturen ohne Original. Darauf macht das "posleslovie" aufmerksam:

> Avtoru kažetsja, čto on bokom zatronul zdes' osobuju porodu ljudej, zanimajuščichsja ten'ju obščestvennoj dejatel'nosti. Avtoru kažetsja, čto množestvo živet na svete ljudej, podobnych Toropulo, poètomu on, sobstvenno, i vzjal ego pod uveličitel'noe steklo. Avtor dolžen so vsej rezkost'ju zajavit', čto redkosti i kur'ezy ego ne interesujut. Avtor, byt' možet, prosto obladaet uveličitel'nym steklom, ne ochvatyvajuščim vsego predmeta. Byt' možet, ottogo ego kniga i možet pokazat'sja sobraniem kur'ezov (...). Preuveličenie javljaetsja inogda neobchodimym momentom issledovanija i izučenija. (475)

In typischer Meta-Manier legt Vaginov hier durch die Nennung des Begriffs "preuveličenie" die Fährte für die Interpretation. Das Prinzip der Reduktion ist in dem widersprüchlich gehaltenen Nachwort in den 'Sonderlingen' angesprochen, das der Überzeichnung im "Vergrößerungsglas", das noch dazu manchmal nicht den gesamten Gegenstand erfaßt. Der Begriff "preuveličenie" fällt auch in dem bereits zitierten Lexikonartikel (hg. von Arsenev 1911), in dem desweiteren darauf hingewiesen wird, daß als Grundlage der satirischen Überzeichnung meist besonders charakteristische Züge dienen. In diesem Sinne verwahrt sich der "avtor" auch gegen "redkosti i kur'ezy", vielmehr weist er auf den allgemeingültigen Charakter seiner Figurenzeichnung hin. Genau hier hat das politische oder soziale Moment, das häufig Bild-Karikaturen auszeichnet, seinen (Nicht-)Ort. Indem der Roman

einerseits politische und soziale Gegebenheiten ignoriert, andererseits jedoch Anleihen gerade an der Gattung der Karikatur macht, kommt er ein weiteres Mal zu der Aussage, daß die Gegenwart ihn ebenso wenig interessiert wie die 'realen' sozio-historischen Bezüge. Hier treffen sich Aspekte des Spiels mit denen der Karikatur, denn beide operieren im Text mit Übertreibungsgesten, beide wenden sich gegen Gegenwart und 'Wirklichkeit'. Gezeigt wird dies etwa in folgender Passage, in der es um Evgenijs Kofferinhalt geht:

> Evgenij raskryl čemodan. V nem byli igroki v karty Pitera de Gocha v komnate s raskrytoj dver'ju na svetluju ulicu, i dvoe uličnych mal'čišek-šulerov, obygryva juščich za derevjannym stolom tret'ego, i snimok, izobražajuščij igru v trik-trak v buržuaznom dome, i drugoj, izobražajuščij draku krest'jan iz-za kart, i tretij - landsknechtov, mirno sražajuščichsja v karty sredi bludnic. Pogružennyj v mir igry, Evgenij vstal. (361)

Beschrieben werden alte Kartenspiele und Bilder mit Darstellungen von Spielern aus einer anderen Zeit. Interessant ist das volkstümliche Element, das in den Bauern und Landsknechten anklingt. Vergangenheit wird in *Bambočada* oft folkloristisch gedacht (vgl. dazu etwa den Entwurf einer volkstümlichen Straßenszene; 1.1.), wobei die Gattung der Karikatur in neuer Weise auf den degradierenden Faktor aufmerksam macht - Vergangenheit ist eben nicht mehr der Ort der 'hohen' Kultur wie in *Kozlinaja pesn'*. Das Karnevaleske, das dort mit einem spezifischen (literatur-)theoretischen Impetus daher kam, wird in Vaginovs späterer Prosa aufgegeben; nun haben wir es mit einem der Groteske verpflichteten Darstellungsmodus zu tun. Allerdings ist weder das Volkselement noch die Karikatur als möglicher Ausdruck des Grotesken einseitig negativ markiert. So unterstreicht der "avtor" die Unabdingbarkeit der Übertreibung bzw. des Vergrößerungsglases für das 'wahre' Erkennen, d.h. die Karikatur entspricht einer Sicht auf Dinge und Menschen, durch welche, gerade in der Reduktion und Vergröberung, das Allgemeine, Typische, Echte zu Tage tritt.

Zur Karikatur auf der Figurenebene gesellt sich desweiteren die auf der Textebene, wofür v.a. der Titel des Romans relevant wird. Der Werktitel "Bambočada" sorgt, zusammen mit dem dazugehörigen Motto, für eine ansonsten eher untypische Explizitheit. Das Motto lautet:

> Bambočada - izobraženie scen obydennoj žizni v karikaturnom vide. G. Van-Lir, prozvannyj il Bamboccio (kaleka), v XVII v. slavilsja ėtogo roda kartinami. F. I. Bulgakov. Chud ėnc., t. I (334)

Es handelt sich bei "Bambočada" also um einen Gattungstitel, der per se schon als metatextueller Indikator funktioniert (vgl. Lotman/Uspenskij 1986).

Die sogenannten Bamboccianti stellten sich im 17. Jahrhundert mit einer "derb-realistischen" Kunstauffassung gegen das Barock (Anmerkungen in der deutschen Ausgabe *Bambocciade*, 1993:159).[75] Šindina (1992c:146) spricht von einer in der Renaissance anzutreffenden Gattung von kleinen komischen Karten, auf denen manchmal ein mystischer, irrealer Inhalt ausgedrückt wird. Vaginov greift die wesentlichen Züge der Gattungstradition auf: das Derbe, das sowohl mit dem Volkstümlichen als mit der Vergangenheit[76] verknüpft wird; das Prinzip der (Spiel-)Karten, das als Vorlage für die Entfaltung der Narration und des Sujets dient; das Komische als Resultat der Überzeichnung. Darüberhinaus gibt der "avtor" in seinem "posleslovie" einen Kommentar ab zum 'kleinen' Genre der *Bambocciade*, wenn er von seinen diversen "nedostatki" handelt. Schließlich kann Vaginovs "Bambočada" in eine Linie gestellt werden, die sich in der Romantik herausbildete. Bei Tieck wird in den "Sieben Weiber des Blaubart" die Gattungsbezeichnung der *Bambocciade* semantisch enggeführt mit der Vorstellung von der Welt als bloßer und nichtiger Schaubühne:

> So wäre also (...) das ganze große Menschendasein nichts Festes und Begründetes? Es führte vielleicht zu nichts und hätte nichts zu bedeuten, Thorheit wäre es, hier historischen Zusammenhang und eine große poetische Composition zu suchen; eine Bambocciade oder ein Wouvermanns drückten es vielleicht am richtigsten aus (...) (1828:193)

Genau diese Bedeutungsnuance ist auch für Vaginov wesentlich, der seinen Text über ein vom Zufallsspiel bestimmtes Universum als Karikatur in Szene setzt. Vor dem Hintergrund der Gattung erlangt zuletzt der Aspekt der Bildhaftigkeit eine besondere Bedeutung. Das Erzählen in *Bambočada* wurde bereits mit dem Versuch in Verbindung gebracht, Bilder zu entwerfen (z.B. durch das Einfrieren der Narration bzw. das Anfertigen einer Skizze). In folgender Passage werden Zeichnen, Karikatur und Rollenspiel zusammengeschlossen:

---

[75] In den Anmerkungen der russischen Ausgabe von 1991 findet sich folgende Erläuterung: "*Bambočada* - nazvanie žanrovych kartin s komičeskimi sjužetami, izobražajuščimi obyčno jarmarki i krest'janskie prazdniki. Nazvanie proizošlo ot ital'janskogo 'karapuz' (u Bulgakova - 'kaleka') - prozvišča, dannogo ital'jancami niderlandskomu chudožniku Piteru van Laru (1582-1642), kotoryj pervym perenes v Italiju ėtot rod komičeskogo žanra. V russkoj literature nazvanie 'bambocciada' kak žanrovoe opredelenie rasskaza bylo ispol'zovano N.V. Kukol'nikom." (Nikol'skaja/Ėrl' 1991:572)

[76] Erinnert sei hier an Evgenijs Vorliebe fürs 18. Jahrhundert, für Wollust und Grausamkeit.

Felinflein predstavil, kakuju karikaturu narisuet Petja Kerepetin - 'Evgenij v roli...' (...). (337)

Bei der gezeichneten Karikatur, dem Bild taucht erneut die Frage nach dem Stellenwert von Wahrheit und Lüge auf. Das Abbild, das mittels Übertreibung und Reduktion bzw. Auslassung zustande kommt, wird vom "avtor" als angemessen charakterisiert, und dennoch ist es immer nur ein Abbild. Das angegebene Zitat ruft weitere, nun mit dem Rollenspiel verknüpfte Konnotationen auf, was in den Bereich von Illusion und Täuschung führt. Überhaupt kommt es zu Überlappungen zwischen dem semantischen Bereich des Spiels und dem der Karikatur, wodurch sich der Charakter des Unernsten für beide Seiten potenziert. Nicht vergessen werden darf dabei, daß der erzählerische Text als Ganzes den Namen einer mit der Karikatur assoziierten Gattung der bildenden Kunst trägt. Stellen also die Bildgattung zum einen und die Thematisierungen und Verfahren der Karikatur zum andern das Erzählen insgesamt in Frage? Oder wird der Narration durch den komischen Index der Karikatur lediglich der Ernst genommen? Oder noch anders: geht es um die Möglichkeiten und Grenzen von Erzählen, Darstellen, Zeigen? Damit wäre eine repräsentationskritische Ausrichtung des Meta-Romans angesprochen, welcher unter den Stichworten Text und Bild nachgespürt werden soll.

3.5. Spiel und Darstellung: Text als Bild, Bild als Text

In Vaginovs Spiel-Text können in bezug auf das Bild zwei Transformationsbewegungen beobachtet werden: der Text gerinnt zum Bild bzw. das Bild wird vertextet. Dies ist möglich, da der Roman zunächst eine prinzipielle Verwandtschaft zwischen beiden Gattungen konstatiert. Damit hat ein weiteres Mal das Prinzip der äquivalenten Setzungen die Oberhand über eines, das mit Oppositionen arbeitet. Wie im Spiel, das jegliche Grenze aushebelt, kann im Bild alles versammelt werden bzw. kann sich überhaupt alles in einem Bild wiederfinden. So wird z.B. die Musik, das Genre, das vor allen Dingen Evgenij vertritt, mit einem Bild assoziiert ("(...) Evgenij, okončiv muzykal'nuju kartinku."; 344; s.a. 436).[77] Folgende bereits zitierte Stelle macht die Vermischung von Theater, Spiel, Kunst und Dekoration nochmals deutlich:

[77] Auf den damit zusammenhängenden Umstand, daß alle Kunstformen als gleichwertig angesehen werden, bin ich oben unter 2.3. eingegangen.

> Ščegolevatye parni s zelenoj grebenkoj v volosach, s dlinnoj ser'goj v uche, v kostjumach, sšitych Leningradodeždoj, igrali v rjuchi na dvore, na ploščadi byvšej pristrojki; oni kak by davali predstavlenie Evgeniju, nastol'ko oni byli dekorativny. (386)

Für das Künstlerische oder auch Spielerische - die Grenzen sind fließend - wird immer wieder das dekorative Moment hervorgehoben bzw. die Funktion des *delectare*. Zugleich trägt das häufig anzutreffende groteske Prinzip der Übertreibung ("preuveličenie") der Spezifik des Blicks auf die Dinge Rechnung - es handelt sich um Evgenijs ironisch gefärbten Blick. Hier schließt sich dann die Frage an, ob das Bild ebenso wie die Erzählung und andere Kunstformen und ebenso wie das Spiel mit dem Index des Inauthentischen und der 'Lüge' behaftet ist.

Doch vorerst soll es um das Spiel mit den Kunst- und Repräsentationsformen und -gattungen gehen, genauer: um die Verwandtschaft zwischen Bild und Text, zwischen Darstellen/Zeigen und Erzählen. Sehr häufig begegnen im Text 'reale' Bilder, die in aller Ausführlichkeit beschrieben werden.

> Nad divanom visela ogromnaja kartina maslom (...); na nej izobražalis': znatnyj dvorjanin v parčovoj odežde, s vyšitym vorotnikom, v šapke, unizannoj žemčugom, eduščij verchom; vokrug nego pjatnadcat' ili dvadcat' služitelej peškom, za nimi poparno šestvujut strel'cy: dvoe so skatertjami, dvoe s solonkami, dvoe s uksusom v skljankach, dvoe s paroj nožej i paroj ložek dragocennych (...) Zatem nesut stol' že ogromnye bokaly nemeckoj raboty, dalee - kušan'ja: cholodnye, gorjačie - vse na bol'šich serebrjanych bljudach. (364)

Die Pracht des riesigen Bildes ist eine vergangene, denn das Sujet stammt unzweifelhaft nicht aus der zeitgenössischen Umgebung, in der der Roman entstand. Bilder sind insgesamt oft einer idyllischen oder farbenfrohen oder auch dekadenten Vergangenheit gewidmet. So entwirft der Maler Kerepetin Kostüme anhand von alten Bildern und *lubki* (vgl. 398f.). Von Interesse ist hier auch die Bildersammlung Evgenijs, die er aus alten Journalen und Reiseführern (vgl. 395) zusammengestellt hat:

> I otložil v papku, gde chranilsja portret Kazanovy, igornye doma v Venecii napolnennye zamaskirovannymi v treugolkach. (396)

Beide Prinzipien - das Erzählen sowie das Sprechen über bildhafte Darstellungen - partizipieren demnach an Aspekten des Spiels, wie sie schon mehrfach herausgestrichen worden sind: z.B. Anachronismus, Dekoration, Funktion des *delectare*, Verwandlung und Täuschung. Aber Bilder werden auch ganz konkret in einen Zusammenhang gebracht mit der Fiktion. Bei fol-

gender Textstelle geht es darum, daß das Lesen beim Protagonisten Bilder erzeugt:

> Kogda čital Evgenij, vsegda pered nim pojavljalis' obrazy v kostjumach i so vsemi meločami. I segodnja sobstvenno naslaždalsja Evgenij (...) ego figuroj (...). (340)

Hierzu paßt auch, daß sich Ermilov, der große Geschichtenerzähler, durch eine 'reale' Person anregen läßt. Der Eindruck führt zu einem Bild (vgl. 401), und daraus entwickelt sich eine später zum Besten gegebene Geschichte.[78]

Bilder versetzen den Schauenden in eine andere Welt. Dabei ist alles in der Lage, die imaginäre Bildproduktion der Figuren anzustoßen, etwa auch ein so profanes Ding wie eine Speisekarte (vgl. 415). Das heißt, die Bildproduktion steht für Phantasie, Einbildungskraft. Das wiederum macht sie der Fiktion überlegen. So gesehen verwandelt sich die Verwandtschaft von Bild und Text in ein hierarchisches System, das jedoch in keinster Weise durchgehalten wird.

Bevor ich auf den kritischen Impetus, wie er in *Bambočada* zum Thema des Bildes entwickelt wird, eingehe, soll die metafiktionale Funktion in bezug auf das Bild angesprochen werden. Zum einen scheint Vaginov den Prozeß der Bildgenerierung, der bei Ermilov vor dem eigentlichen Erzählen von Geschichten einsetzt, in seinem Text ebenfalls zu intendieren. Das fiktionale Textspiel treibt nämlich immer wieder regelrechte Bilder bei der Leserin hervor, was sicherlich seinen Grund darin hat, daß genau dieser Vorgang im Text wiederholt thematisiert wird. Zudem werden im Erzählakt Beschreibungen geleistet, die in ihrer Ausführlichkeit und Prägnanz an Bildbeschreibungen erinnern und die Bildproduktionen somit regelrecht provozieren. Zum andern entwickelt sich der gesamte Roman auf der Meta-Ebene zu einer Kollage aus Bildern, die der oben erwähnten Bildkollage Evgenijs analog ist:

> On sel i stal vyrezyvat' dlja Toropulo iz starych putevoditelej i žurnalov kartinki i nakleivat' na bumažki odnogo i togo že razmera, no raznych cvetov. (395)

Vor diesem Hintergrund gewinnt die Relation zwischen Erzählen und Zeigen einen neuen Impetus. Erzählen alleine scheint nicht mehr in der Lage zu sein, (Welt-)Erfahrungen in ihrer Konkretheit erfahrbar zu machen. Das bedeutet, daß der - bei Vaginov immer positiv gedachte - Aspekt der Imagination nun nur noch über das Bild garantiert wird. Die Repräsentationsform des Erzäh-

---

[78] Vergleiche auch die Funktion des Erzählens über Varen'ka, Ermilovs Tochter, die darin besteht: "rasprostranit' i utverdit' ee obraz" (403f.).

lens erhält so einen problematischen Status. Dem fiktionalen Element wird im Prosatext die Möglichkeit abgesprochen, eine Sinngenerierung in Gang setzen bzw. eine stabile Sinnfestschreibung hervorrufen zu können. Es findet Unterstützung in Kunstformen wie Musik, Theater, Tanz, bildender Kunst, Photographie etc., die ihre Produktions- und Rezeptionsbedingungn denen des fiktionalen Mediums beisteuern. Auf der metatextuellen Ebene wird also einerseits die Frage gestellt nach der Aufgabe und dem Vermögen von Fiktion und nach ihrer Einordnung im System aller aufgerufenen Kunstformen. Andererseits werden potentielle Antworten durch die Spielkategorie *mimicry* mit den ihr inhärenten Wesensmerkmalen Verwandlung/Verfremdung, Falschheit und Illusion sofort wieder zerspielt. Für ein solcherart subversives Potential macht Iser die Kategorie *ilinx* verantwortlich (vgl. 1993a:451).[79] *Ilinx* wird dabei als Spiel charakterisiert, das in einer Exuberanz von freien Regeln den Aspekt der Zerstreuung ausreizt, das "alles, was an Positionen vorhanden ist, in das Spiel einer Streubewegung hineinreißt" (ebd., 458). Diese Sicht paßt zu den Positionen in *Bambočada*, die in ihrer Exzentrität und Instabilität nie gänzlich zur Ruhe kommen und die sich gegenseitig affizieren oder kritisieren. Iser rückt zwar auch beim *ilinx*-Spiel nicht von seiner grundsätzlichen Annahme ab, daß jegliches Textspiel auf Oppositionen - wenn auch auf durcheinandergewirbelten - beruht (vgl. ebd., 453), aber ich habe ja bereits früher auf ein für Vaginov eher typisches Defizit an Oppositionen hingewiesen. Das bedeutet, daß auf der Meta-Ebene kein eigentlicher Kampf (*agon*), kein Wettbewerb zwischen den Künsten stattfindet, sondern ein vielschichtiges Berühren, Ausgleichen und Korrigieren, wobei eine eindeutige Lösung ausbleibt.

Das Bild kann also als Kritik am Erzählen, an der Fiktion insgesamt gewertet werden. Oben habe ich mehrfach von der Korruption der *mimicry* gesprochen, es handelt sich nun jedoch eher um eine Krise der Fiktion bzw. um ein generelles Problem der Repräsentation.[80] Die Suche nach Darstellungsformen jenseits von Fiktion, in der so verschiedene Kunstformen wie Theater einerseits und darstellende Kunst andererseits versammelt werden, ist im Grunde eine Suche nach Authentizität. Dabei wird ein Parameter des Thea-

---

[79] Iser vereinfacht zuweilen die Spielkategorie *ilinx*, und zwar immer dann, wenn er sie auf den bloßen Aspekt der Karnevalisierung reduziert (vgl. 1993a:454ff.). So spricht er etwa vom Narren als dem "*ilinx*-Spieler *par excellence*" (ebd., 454).

[80] Roberts macht in einem Thesenpapier (1994) eine Analogie auf zwischen Spiel und Repräsentation, aus der sich eine weitere zwischen Fiktion und Spiel ergibt. Insgesamt wird Vaginov so in der "mimetic crisis of modernism" verortet (4).

ters, der mit Inszenierung, Rollenspiel und Illusion, kurz: mit einer speziellen Auffassung von *mimicry* einhergeht, auf das Erzählen übertragen. Das Spielen im Text sowie das Textspiel verweisen in immer neuen Facetten auf das Unechte, Unernste, Ironische, auf die Lüge. Spiel wie Fiktion sind geprägt durch die Bewegung, die sich als 'höherer' Sinn hinter dem nicht auffindbaren Eigentlichen entpuppte. Die Suche nach der Wahrheit kam damit jedoch nicht zum Stillstand. Vielmehr finden die chaotischen Bewegungen der Fiktion/des Theaters ihr Gegenüber im Stillstand des Bildes. Die Fixierung des Blicks erzeugt das imaginierte Bild, oder anders: Narration wird im Bestreben, einen eindeutigen Sinn zu gewährleisten, eingefroren.

Allerdings ist die Bewegung als polyvalente Größe nur eine scheinbare Opposition zum eindeutigen, fixierten, unveränderbaren Bild, denn das Stillstellen bringt wiederum nichts Echtes hervor. Man denke an die vielen Beschreibungen von Bonbonpapieren, deren Darstellungen selbst sich durch Vereinfachung und Übertreibung auszeichnen und die eben auch in einer solchen Haltung beschrieben werden. Hinzu kommt, daß das Erzählen nicht wirklich mit einer Entwicklung etwa des Protagonisten korreliert ist. Eigentlich dient der gesamte Erzähltext - überspitzt formuliert - dazu, ein einziges Bild zu produzieren. Auf der Meta-Ebene wird dann auch deutlich, daß Vaginov unterschiedliche 'Fetzen' der Kultur- und Literaturgeschichte zu einem heterogenen, synkretistischen, farbenfrohen, schillernden und phantastischen Bild zusammensetzt. Die Kollagetechnik in *Bambočada* betont - unterstützt vom Textspiel, das jegliche Grenze oder Stabilität unterminiert - die Ununterscheidbarkeit der Epochen, der Stile, der aufgerufenen Autoren und Texte. Das solcherart erzeugte, der Vergangenheit zugewandte und statische Bild jedoch ruft die Assoziation mit dem Tod hervor. Lebendigkeit vs. Tod, Bewegung vs. Stillstand, Fiktion vs. Bild, so könnten die semantischen Relationen lauten, hielte Vaginov sich an ein mit Oppositionen agierendes System. Mit einem weiteren Begriffspaar, Textmuseum und Textspiel, sollen die vielen nach wie vor virulenten Fragen zur Interpretation und Sinngenerierung des Romans abschließend geklärt werden. Doch zuvor soll noch näher auf das Meta-Prinzip des Sammelns eingegangen werden.

4. Sammeln und Spielen

Im folgenden möchte ich den Akzent zum einen auf das Prinzip des Sammelns und zum andern auf die Meta-Implikationen, die in der Zusammenschau von Spiel- und Sammelkategorien aufscheinen, legen. Bereits unter

2.4. wurde auf Aspekte des Sammelns eingegangen. Nun soll Toropulo, der Sammer schlechthin in *Bambočada*, im Vordergrund stehen. Zur schon aufgezeigten Sammelsemantik mit den Aspekten verlorene Vergangenheit, Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter, Genuß bzw. Leidenschaft (vgl. die Funktion des *delectare* beim Spiel), selbstgenügsames Anhäufen (etwa Toropulos "odinočestvo"; 416) kommt als weiteres Kriterium das Ordnungsprinzip hinzu.

> Toropulo pojasnil Laren'ke metod svoego sobiranija. (...) a esli my voz'mem drugoj al'bom - skažem, 1917, to tut uže sovsem drugoe. 1. Graždanskaja vojna. 2. Trudovye processy. 3. Revoljucionnye prazdnestva. 4. Portrety voždej. 5. Lozungi. 6. Propaganda teehniki. 7. Vremena goda... - (425)

Anhand der Aufzählung läßt sich erkennen, daß der ansonsten willkürlich und zufällig verlaufende Sammelvorgang in einem System endet, das vom Sammler Toropulo in Form unterschiedlicher - und äußerst heterogener (vgl. 425f.) - Alben vorgegeben wird. Über die gesammelten Bonbonpapiere des Jahres 1917 wird nun endlich etwas in den Roman hineingetragen, was bisher völlig ausgespart blieb, nämlich das politische Element. Hier begegnen Losungen, Propaganda, Feiertage und Krieg, doch bleiben sie realitätsfern, sind lediglich auf die Welt der Werbung beschränkt. Und dennoch sind sie nicht bedeutungslos; sie stehen für etwas, d.h. in der ihnen eigenen *pars-pro-toto*-Relation wird den Bildchen eine Wertigkeit zugesprochen. Und das, obwohl auch der Gegenstand, zu dem die Papiere einst gehörten, verschwunden ist, was besonders anschaulich wird bei den leeren Pralinen- oder Tabakschachteln, die nur noch als entleerte Hülle vorliegen. Wie gezeigt wurde, übersteigt die Bedeutung, die den funktionslos gewordenen Objekten von den Sammlern verliehen wird, diejenige, mit der die 'Wirklichkeit' betrachtet wird.

Eine weitere, völlig andere Aussagekraft erhalten die Bonbonpapiere, wenn Toropulos Versuch, die darauf abgebildeten Bildchen als zeitlich-historische Dokumente zu fassen, auf die avantgardistische Gruppierung der *Literatura fakta* bezogen wird. Shepherd stuft bereits *Trudy i dni Svistonova* als Kritik an bestimmten ästhetischen Prinzipien der Moskauer Linken ein, wobei er v.a. eine Kritik an Osip Brik herausstreicht (vgl. 1992:117ff.). *Bambočada*, so meine ich, fügt dieser Kritik durch den spezifischen Einsatz der bildnerischen Darstellung noch einen weiteren Akzent hinzu. Die für Brik prägenden Aspekte der Materialität und Konstruktion sowie die ablehnende Haltung gegenüber einem als reaktionär angesehenen, kreativen Schöpfungsakt werden in der Kollagetechnik Vaginovs zitiert und polemisch gedeutet.

Das ordnende, systematisierende Prinzip wird schließlich auf die Spitze getrieben bei dem Vorschlag Punševič's, einen Verein "Obščestvo sobiranija meločej" (406) - oder noch genauer: "Obščestvo sobiranija meločej izmenjajuščegosja byta" (407) - zu gründen. Auch hier vermutet man einen Realitätsbezug, der nicht eingelöst wird. Bei Toropulo taucht auch nicht zufällig das Bild eines Museums und einer dazugehörigen Ausstellung auf (vgl. 407), doch darauf möchte ich später (5.) eingehen.

Das Sammeln Toropulos wird außerdem häufig mit dem Moment der Phantasie korreliert. So ist sein Blick auf die Welt geprägt durch Wärme und Zuneigung, und auch seine Sammlungen tragen eine menschlich-warme Note.

> Čudnyj mir, privnesennyj im, ulybalsja emu; prosil nazvat' sebja i pokazat' drugim ljudjam. (384)

Toropulos Sammlerleidenschaft zeigt also zum einen eine individuelle Note (vgl. "odinočestvo"; 416), zum andern ist er aber auch daran interessiert, das Zusammengetragene einer Öffentlichkeit preiszugeben. Die Welt, die sich den Blicken des Sammlers darbietet, ist dennoch eine sehr persönliche, sie wird von ihm selbst nach seinen eigenen Vorlieben geschaffen und angeeignet. Dies galt im übrigen auch für die 'Wirklichkeit', in der sich der Spieler Evgenij bewegte.

Interessant sind zudem die Ziele, die sich die Sammler jeweils setzen. Zu nennen ist vor allen Dingen der Wunsch, zu bewahren bzw. der Drang, die Verbindung zur entgleitenden Vergangenheit immer wieder neu zu etablieren. Dabei geht es sowohl um persönliche Erinnerungen als auch um eine eher allgemeinere Sicht. So thematisiert Toropulo im Zusammenhang mit seinen geliebten Bonbonpapieren etwa die bereits angesprochene "Ästhetik des Volkes":

> Ja chotel by spasti ot zabvenija interesnuju storonu našej žizni; ved' vse èti konfetnye bumažki propadajut bessledno; meždu tem v nich projavljaetsja i narodnaja èstetika, i voobšče èta oblast' čelovečeskogo ducha ne menee bogata, čem vsjakaja drugaja: zdes' i politika, i istorija, i ikonografija. (379)

Toropulos Vergnügen an seinen Sammelobjekten ist somit eben nicht selbstgefällig; er lebt seine persönliche Leidenschaft aus und streicht gleichzeitig den gesellschaftlichen Wert derselben heraus. Daß die Bonbonpapiere nicht nur einem dekorativen Impetus (hierher gehört zum Beispiel die "Ästhetik des Volkes") gehorchen, sondern auch symbolhaft für ganz verschiedene Bereiche des menschlichen Lebens stehen, wird auch von einer der zentralen

Aussagen Toropulos unterstrichen: "V suščnosti, konečno, vse v mire soprikasaetsja." (379). Dieser Satz ist in mehrerer Hinsicht bedeutungshaltig, und nicht zuletzt avanciert er zu einem Meta-Kommentar für *Bambočada* insgesamt. Er gewinnt seine Kontur zudem durch die schon mehrfach zitierte Äußerung Evgenijs, die sich auf das Schöpferische bezieht und in der es um die Splitterhaftigkeit von Welt(-erfahrung) geht.

> "Esli net garmonii, esli čelovek ne soveršenen, esli ego priroda ne dodelala i esli on soznaet ėto, - čto on dolžen delat'? On dolžen razbit' sebja na oblomki, na oskolki, na otdel'nye čuvstva i dat' každomu čuvstvu samostojatel'noe suščestvovanie; (...). (436)[81]

Dieses dionysische Weltempfinden speist sich nicht so sehr - wie etwa noch in *Kozlinaja pesn'* - aus einem tragischen Verständnis von Kunst und Leben, sondern hat seinen Grund in der Zerrissenheit, die aus der Vergangenheitsorientierung der Figuren resultiert. Dabei ist die ständige Besinnung auf Vergangenes, die immer wieder vollzogene Rückwendung Kennzeichen sowohl der Spieler wie der Sammler. Überhaupt gibt es einige Merkmale, die zugleich das Spielen und das Sammeln bestimmen: Anachronismus, Heterogenität, Verfremdung, Vergnügen (*delectare*), um nur die wesentlichsten zu nennen. Besonders wichtig scheint mir der Substitutionsaspekt zu sein, der sich in Toropulos Worten ("V suščnosti, konečno, vse v mire soprikasaetsja"; 379) andeutet. Zum einen kommt jedes einzelne Element mit jedem beliebigen anderen in Berührung, und zwar im konkreten (vgl. Evgenijs Bildkollagen; 3.1.) wie im theoretisch-abstrakten (vgl. die Textkollage Vaginovs) Sinn, zum andern kann jedes Element in beliebiger Weise durch ein anderes ersetzt werden. Der Substitutionsgedanke, dem der Aspekt der Arbitrarität eingeschrieben ist, gilt für das Spielen wie für das Sammeln. Die Grenzen zwischen beiden Prinzipien sind somit mehr als durchlässig, woraus sich folgern läßt, daß man hier wiederum ein verwandtschaftliches Verhältnis ansetzen kann, in keinem Falle aber eine strikte Trennung. Dies widerspricht in gewisser Hinsicht dem Postulat Isers, daß das Textspiel immer mit Konfrontationen einhergeht, etwa mit solchen zwischen separaten Positionen (vgl. 1989:330). Bei Vaginov dagegen scheint auf keiner der unterschiedlichen Textebenen ein striktes Oppositionsverhältnis vorzuliegen (auf den augenfälligen Mangel an 'echten' Oppositionen habe ich ja schon mehrfach hingewiesen), sondern es handelt sich eher um Beziehungen, die durch Nähe, Ver-

[81] Diese Textstelle wird noch eine besondere Bedeutung erlangen im Hinblick auf die Meta-Ebene des Textes. S.u., 3.1.

wandtschaft, Überlappung, Zusammenfall von selbst disparaten Bereichen gekennzeichnet sind. Hiermit ist auch das Wechselspiel zwischen den Meta-Prinzipien Sammeln und Spielen angesprochen. In *Bambočada* ist die ganze Welt ein Spiel ("igornyj dom"; 342), doch ebenso kann sich alles jederzeit in ein Museum verwandeln ("muzejnyj dom"; 394). Spielen und Sammeln berühren sich damit ebenso wie etwa das Bild und der fiktionale Text.

Es ist nun die Frage, ob diese allgegenwärtigen Berührungen und Grenzüberschreitungen nur deshalb zustande kommen, weil alles sich auf die Oberfläche - etwa auf die Textoberfläche - beschränkt. An dieser Stelle sei nochmals an den letzten Satz des Romans aus dem Nachwort, also das letzte Wort des Romans schlechthin, erinnert:

> Avtor nadeetsja, čto ėto ne javljaetsja dlja nego glavnym. (476)

"Ėto" verweist auf die davor angesprochenen "nedostatki" des "avtor", der während der Arbeit plötzlich ein "leichtsinniges Liedchen" pfeift etc. (476), allerdings bleibt etwas fraglich, worauf sich "dlja nego" beziehen läßt. Meint "dlja nego" nun den "avtor" (vom grammatikalischen Standpunkt ist das die einzige Möglichkeit) oder aber die abgeschlossene Arbeit, den Roman? Aus logischer Sicht bietet sich diese Lesart an, denn genau der Roman bringt "Anekdoten" oder "Zufälle" aus dem Leben des "avtor" (vgl. 476) mit Figuren und Ereignissen zusammen, deren Beschreibung aus der Sicht durch ein Vergrößerungsglas resultiert (vgl. 475). Was also ist das Wichtige? Ist das Textmosaik (s.o., 3.3.), bei dessen Entstehung scheinbar nur Zufall oder auch Willkür wirkten, tatsächlich mit einer Sinnstruktur ausgestattet, oder verliert sich die Textoberfläche in bedeutungslosen, sich exzentrisch voneinander wegbewegenden "pustjaki"? Steht die Ablenkung vom Eigentlichen durch den hypertrophen Einsatz des Uneigentlichen im Vordergrund? Oder verweist das Uneigentliche auf das Eigentliche? Ohne die Ausrichtung auf die metatextuelle Verfaßtheit des Romans gäbe es hierauf folgende Antwort: es herrscht die Willkür, die Arbitrarität, die Beliebigkeit, die Inauthentizität. Die Tiefenstruktur jedoch deutet auf eine Sinnhaftigkeit der diversen Textstrategien hin. Das Wichtige kommt neben dem Nebensächlichen zu stehen, das Eigentliche neben dem Uneigentlichen, heterogenste Textteile fügen sich so aneinander, ohne durch erläuternde Übergänge verbunden zu sein. Die Prinzipien des Spielens und Sammelns steuern ihren jeweiligen Teil bei, liefern die Potenz, die dem je anderen System fehlt, sie greifen ineinander, sich gegenseitig bespiegelnd oder gar verstärkend.

Spiel wird im Roman mit Leben, Lebendigkeit, Dynamik verknüpft, demgegenüber steht das Sammeln für Statik, Festschreibung, evtl. sogar für Tod.[82] Spiel ist das immaterielle Prinzip, Sammeln das materielle. Typischerweise für *Bambočada* sind die Zuordnungen nicht so eindeutig, wie sie erscheinen. Die materiell faßbaren Bonbonpapiere etwa können Räume und Zeiten überbrücken, ganz konkret z.B. über den Postweg. Sie sind Teil der Briefe, die Evgenij am Ende des Textes an Toropulo schickt. Grenzüberschreitungen liegen auch vor, wenn Papiere aus anderen Kulturen (China, Europa) geschildert werden oder wenn die bildhaften Darstellungen mit einem Text zusammengehen, der aus einer immateriellen Sphäre stammt. "Fantazi", "radost'" (473) und "večnyj mir" (474) illustrieren dies. Das bedeutet, daß die mit dem Spielen assoziierten Prinzipien von Bewegung und Immaterialität auch für das Sammeln Geltung beanspruchen können.

Die Prozesse Sammeln und Spielen ergänzen sich auch, was die Ergebnisse der jeweiligen Tätigkeit anbelangt. Spielen ist im Grunde eine zwecklose, freie Unternehmung, geprägt durch Aspekte wie Freiheit, Ungebundenheit, Chaos, Offenheit, Lust, Spaß, Freude, Kreativität, Abwechslung, und richtet sich gegen die Langeweile und gegen die vielbeschworene *toska* Evgenijs. Dem Sammeln dagegen, zumindest wie es bisher entworfen wurde, fehlt durch das übergeordnete Ordnungskriterium der Freiheitsgedanke, doch für Toropulo liegt der Reiz des Sammelns eben auch im 'egoistischen' Vergnügen. Dieser durchweg anzutreffende Egoismus (vgl. etwa auch den Stellenwert, den Toropulo seiner Arbeit als Ingenieur zumißt) hat eine gesellschaftskritische Note. Aber auch in der Exuberanz von Spielen im Text kann eine Gesellschaftskritik gesehen werden. Spiel wurde in der Kulturgeschichte häufig als Luxus betrachtet (vgl. Ehrmann 1969:45), und es paßt schon gar nicht in die Zeit der Romanentstehung. Die Ablenkung vom Eigentlichen - hier von der sozio-historischen 'Realität' -, die sowohl vom Spielen als auch vom Sammeln beabsichtigt wird, bringt somit einen ganz eindeutigen Sinn hervor.

Der eigentliche Schwerpunkt Vaginovs liegt aber im theoretischen Impetus, in den Aussagen, die der Text zu Fragen der Repräsentation, oder allgemeiner: der Kultur, trifft. Im theoriezentrierten Roman wird vornehmlich über die Meta-Aussagen Sinn generiert. So wird neben der Parallele, die zwischen Fiktion und Spiel besteht, auch eine zwischen Fiktion und dem

[82] Diese Konnotation erlangt das Sammeln bei Punševič, genauer: bei der Idee eines Museums. Darauf gehe ich unter 5. ein.

Sammeln aufgestellt. Den Bonbonpapieren eignet ein mimetisches Vermögen.

> Vse ėto bylo zakonomerno v svoe vremja i verno otražalo žizn'. (416)

Das Widerspiegeln in bezug auf die Werbebildchen begegnet im Text häufiger (vgl. 379; 469). Hieran schließt sich dann auch immer die Frage nach der Wahrheit ("verno"). Dem Teil, der das ehemals Ganze vertritt und der als Bild oder aber als Text vorliegen kann, haftet zum einen der Index der Imitation an; zum andern sind in Toropulos Fall die gesammelten Gegenstände in der Lage, die Phantasieproduktion anzustoßen. Das einzelne Objekt berührt in der Kollage andere, woraus sich ein Amalgam aus konkreten Darstellungen, Erinnerungen und Phantasien ergibt. Die bereits oben aufgestellte These, daß Imitation und Imagination im Bildverständnis Vaginovs als im Grunde verwandte Größen entworfen werden, läßt sich auf die Relation von Fiktion und Sammeln übertragen.

Aufschlußreich ist desweiteren die Sammelwut des Autors. Lauer spricht nachgerade von einem postmodernen Text (vgl. 1993:188), der sich in einer spezifischen Kombination aus Textspiel und Kollagetechnik offenbart.

> Die Enumeratio (...) gewinnt in der 'Bambocciade' eine Schlüsselfunktion. Durch sie werden die Sammelobjekte, die als Attribute der zu erinnernden Welt diese dokumentieren, in ihrer reichen, abstrusen Vielfalt vorgeführt. (ebd., 186)

War die Textspielebene durch die Kategorie der *mimicry* geprägt, so gründet sich das Sammeln auf *alea*, auf den Zufall oder das Schicksal. Die Vielfalt wird einerseits gezügelt durch die hinter dem Sammeln aufscheinende Ordnung, andererseits durch die metatextuelle Ebene von *Bambočada*. Sowohl dem Spielen als auch dem Sammeln entspricht ein bestimmter Fiktionsmodus, eine spezifische Erzähl(er)haltung oder -geste. Beide Bewegungsmuster - Anhäufen sowie Zerstreuen, Verwandeln, Kämpfen, Chaos - sind somit instrumentalisiert und können als Doppelzeichen auf der Primär-Ebene und auf der Meta-Ebene gelesen werden. Der Roman insgesamt ist dann bestimmbar als Oszillation (jegliches Oszillieren, nicht-zum-Stillstand kommen ist, wie immer wieder herausgestrichen, Spiel) zwischen Sammeln und Spielen. Der Meta-Text dient dem Ausagieren dieser - bei Vaginov kaum je als Antipoden funktionierenden - Meta-Prinzipien.

Auf das Sammeln von leeren, der Inhalte verlustig gegangenen Objekten, die also nur noch als reine Hülsen vorliegen, bezogen bedeutet dies, daß auf der metafiktionalen Ebene eine ähnliche Beziehung zwischen Oberfläche und

Inhalt vermutet werden kann. Sinn wird dann einzig durch die Ansammlung alter, schöner und eigentlich überflüssiger Dinge erzeugt.

Auf die metanarrative Strategie in bezug auf die Oberfläche bin ich oben schon eingegangen. Hier gilt es, die folgende, zentral zu bestimmende Textstelle nochmals vor dem Hintergrund des Textspiels mit seiner spezifischen Sinngenerierung zu betrachten:

> (...) no naše gore zaključaetsja v tom, čto ko vsemu my otnosimsja ironičeski. K tomu že naša ironija proistekaet ne iz glubokogo poznanija žizni i bor'by, protivopoložnych principov, a prosto iz nekotoroj lenosti, byt' možet, stydlivosti, byt' možet, iz neželanija vnikat', esli možno tak vyrazit'sja, v suščnost' veščej. (446)

Spiel und Sammeln zeichnen sich beide dadurch aus, daß sie an der Oberfläche verweilen, und sind so vergleichbar dem Protagonisten, der sich ebenfalls nicht in der Lage fühlt, in das Wesen der Dinge einzudringen. Nun ist das Spiel als Indikator des Unechten, das als Vermittler fungiert zwischen eigentlich diskreten Bereichen, das zudem alle Positionen des Textes in ständiger Bewegung hält, besonders gut geeignet, das angesprochene Dilemma der Ironie zu überwinden. Unterstützung erfährt das Spiel durch das Sammelprinzip, das seine charakteristischen Züge denen des Spiels beisteuert. Das Erzählen und Sammeln - nun als kulturologische Instanz verstanden - sind Garanten für das Weiterbestehen des Vergangenen wie des Gegenwärtigen, des Echten wie des Unechten, des Wahren wie des Falschen; der Tod hat durch die Ironie vor diesem Hintergrund keine Chance. Hinzu kommt, daß sich alles, was mit einem authentischen Index ausgestattet sein könnte, in *Bambočada* der ernsthaften Behandlung entzieht, daß das Spiel wirklich alles mit der Verwandlungskategorie *mimicry* infiziert. Dadurch hat die Ironie keinen ernsthaften Gegenspieler, vor dem sie sich profilieren könnte.

Caillois rückt das Spiel in die Nähe des Heiligen. Er unterstreicht im folgenden die Verwandtschaft bzw. Differenzen:

> Wie man sieht, bin ich gerne bereit, die zwischen dem Spielerischen und dem Heiligen bestehenden Verbindungen anzuerkennen. (...) Ich glaube nicht, daß die Formen der Spiele und der Kulte, nur weil in beiden Fällen vom Ablauf des tagtäglichen Daseins Abstand genommen wird, in bezug auf das Dasein den gleichen Stellenwert haben oder aus dem nämlichen Grund inhaltlich gar identisch wären. (...) Man ist sich wohl allgemein einig, daß das Spiel reine Form ist, eine Aktivität, die ihren Zweck in sich selbst trägt, aus Regeln bestehend, die nur eingehalten werden, weil sie Regeln sind. (...) Mit dem Heiligen verhält es sich anders; es ist, gerade umgekehrt, reiner Inhalt; (...). (1988:209)

Vaginovs Vorstellung von Spiel und Kunst ist eine andere. "Form" würde bedeuten, daß das Spiel kein Ziel außerhalb seiner selbst hat. Das selbstgefällige, selbstgenügsame Spiel, das lediglich Selbstzweckcharakter besitzt, ist sicher ein Aspekt der Spiele in *Bambočada*. Aber das Spiel geht zudem vielfältige Koalitionen ein, es verbündet sich mit dem Heiligen, das im Text seinen Ausdruck findet in den Themen Leben und Tod, Fiktion und Bild, Kultur (man denke z.B. an die Kochkunst Toropulos). Diese Koalitionen verlieren dann aber weitgehend in der Perspektive des Spielers das einstige Merkmal des Heiligen. Da sich alles mit allem berühren, verbünden kann, setzt das Textspiel jegliche Grenzziehung außer Kraft.

Das Merkmal der Labilität gilt auch für die Rezeptionsseite, auf die ich bislang wenig Augenmerk gerichtet habe. An dieser Stelle soll nochmals auf den Aspekt der Heterogenität hingewiesen werden, der sich sowohl als Kennzeichen der Sammel- als auch der Spielsemantik herausstellte. Immer wenn sich nun bei der Leserin eine klare Vorstellung zu einer der beiden Leitkategorien des Romans herauszukristallisieren vermag, untergräbt Vaginov den gerade eben entstandenen Entwurf, indem er die Kategorie mit neuen Semantemen versieht, die nicht zu den bisherigen passen, oder indem er Züge des Spielens auf das Sammeln überträgt und umgekehrt. Eine Rezeptionsleistung, die sich auf die Suche nach dem Sinn begibt, wird somit beinahe verunmöglicht.

Oder anders: jegliche 'Botschaft' des Textes wirkt sich auf alle Ebenen und in alle Richtungen aus. So gesehen erfährt der Protagonist auch eine Doppelung im Leser, was sich etwa an der Funktion des *delectare* zeigen läßt. Zugespitzt kann formuliert werden, daß der Text eine Ansammlung von Spielformen (*games*) bietet, um den Leser zu erfreuen und zerstreuen, oder um ihn - durch die Häufung von Details - vom Wesentlichen abzulenken. Die Sammelmethode affiziert also auch in dieser Sicht die Textstrategie, und zwar wieder in einem besonderen Zusammenwirken mit dem Meta-Prinzip des Spiels.

Auffällig ist desweiteren die Anhäufung von Selbstbeschreibungsbegriffen; neben Spiel und Sammeln begegnen etwa Komödie (394), Phantasie (473), "fantastičeskij bytovoj teatr" (390), "teatr" (387), "maskarad" (395), "muzejnyj dom" (394), Groteske (453), Imitation (443), Karikatur (441), Zufall (452), "izobraženie" (398), "portret" (396), "predstavlenie" (462), Tragödie (440), "živaja kartina" (361), "kartinka" (398), "bogatoe zrelišče" (358), "muzej" (416), Allegorie (455), Metapher (407), Paradox (434) etc. Geht es Vaginov nun darum, die Rezeption zu lenken oder will er sie eher

verwirren? Oder ist auch das als eine besondere Ausprägung des Textspiels zu sehen? Die auffällig häufige Verwendung von Selbstbeschreibungsbegriffen, die noch dazu unterschiedliche Aspekte des Textes exponieren (vgl. "muzej" vs. "igornyj dom"), läßt auch wieder die Vermutung zu, daß auf einen ersten Schritt, der sich einer Sammelbewegung verdankt, ein zweiter folgt, in dem das scheinbar willkürlich Angesammelte zerspielt wird. Vor 'endgültigen' Antworten soll noch genauer der Semantik von "muzejnyj dom" vs. "igornyj dom" nachgespürt werden.

5. Textmuseum und Textspiel

Die Begriffe "muzejnyj dom" (394) und "igornyj dom" (342) können gleichermaßen als zentrale Selbstbeschreibungsbegriffe für *Bambočada* gelten. Dabei wird selbst die Nebenbedeutung "dom" einer Metaphorisierung unterzogen: das Gebäude vertritt das Bauprinzip des fiktionalen Textes, etwa die von Vaginov eingesetzte Technik des Montierens, die Etagen des Hauses entsprechen mithin den Schichten des Meta-Romans. Das oberflächliche, eindimensionale Lesen erschließt lediglich die horizontal strukturierte Primär-Ebene, das mehrdimensionale dagegen die vertikal ineinandergeschachtelten Primär- und Meta-Ebenen.

Doch zurück zu den Meta-Prinzipien Spielen und Sammeln. Die Idee des Museums wird Punševič zugschrieben, der auch für die Gründung des "Obščestvo sobiranija meločej" (406) verantwortlich zeichnet. Er ist ein völlig anderer Sammlertyp als etwa Toropulo, denn für ihn steht nicht mehr die Hinwendung zur Vergangenheit im Vordergrund, sondern das Zeitgenössische. Auch die Verbindung von Sammeln und Vergnügen greift nicht für ihn, Punševič betrachtet seine Tätigkeit vielmehr als gesellschaftlich nützlich und wertvoll.

> - Vnutri nakleena kartinka v kraskach s vidom Kremlja, - možno podumat', čto dlja Zapada ėto takaja že ėkzotika, kak piramidy i sfinksy. (...) Kreml' - real'naja, dvižuščaja političeskaja i moral'naja sila dlja rabočich i ugnetennych nacional'nostej vsego mira (...). Byt na našich glazach izmenjaetsja, i ja predlagaju organizovat' obščestvo sobiranija meločej izmenjajuščegosja byta. (407)

Bei der Planung einer Ausstellung der gesammelten Stücke betont Punševič die Momente Hygiene und Erziehung vor dem Hintergrund des neuen *byt*:

> "Vystavka budet imet' gigieničeskoe i vospitatel'noe značenie, vystavlennye materialy dadut tolčok k obrazovaniju novogo byta, pokažut, ot čego neobchodimo otkazat'sja" (...) - Ėto vse prekrasno (...) - Vse ėto bylo zakonomerno v svoe

vremja i verno otražalo žizn'. My sozdadim, čert voz'mi, original'nyj muzej meločišek. Cho-cho-cho - ty i ne podozrevaeš' i sam, kakuju ty prines pol'zu. (416)

Die Ausrichtung auf Hygiene und Didaktik, also auf bestimmte Zwecke, degradieren das Sammeln, an dem sich Toropulo und sein Kreis so erfreute, zu einer geistlosen Tätigkeit. Die nackten, ihrer imaginativen Faszination beraubten Gegenstände spiegeln das neue Leben in "wahrer" Weise wider. Das dem Sammeln inhärente materielle Prinzip wird in Punševič' Behandlung mit der puren Materialität des Daseins verknüpft, und genau dieses Leben wird von Toropulo als armselig beschrieben. Der Kochkünstler und Gourmet kommt an einem vegetarischen Restaurant namens "Hygiene" vorbei und macht sich dazu seine Gedanken:

Vegetariencev Toropulo ščital ljud'mi bezvkusnymi, bol'nymi; on snischoditel'no žalel ich. Stradaja, on prochodil mimo suchich, ničego ne govorjaščich ni umu, ni voobraženiju vyvesok (...) Dal'še Toropulo ne stal čitat'. "Nikakoj poezii, nikakogo byta, nikakoj istorii, - podumal on. - Ničego, nas vozvyšajuščego". (412)

Über die Begriffe Hygiene und *byt* sind die Vegetarier mit der Idee des Museums verbunden. Beiden Bereichen fehlt das poetische Element, die Phantasie, die Toropulo sowohl für seine Kochkunst als auch für seine als beinahe 'heilig' eingestufte Sammlertätigkeit in Anspruch nimmt. Dagegen wird das Sammelprinzip Punševič' eindeutig mit dem Bewahren von totem, abgestorbenem Material gleichgesetzt, und die zeitgenössische Aktualität, die er hierfür proklamiert, erhält eine durchweg negative Wertung.

Der ganze zitierte Abschnitt liest sich zudem als Gegenargument zum Spiel, wie es sich in *Bambočada* darstellt. Waren Spielen und Sammeln zuvor als Prinzipien charakterisiert worden, die sich gerade nicht als Gegensätze gegenüberstehen, so werden hier Oppositionen offensichtlich. Langeweile und Hygiene waren bisher gemeinsamer Angriffspunkt von Spiel und Sammeln, oder allgemeiner: von Kunst. Das Leben sollte eben nicht in typisch zeitgenössischen Bahnen verlaufen, sondern sich in immer neuen Inszenierungen, deren Grundlage mal das Spielen, mal das Sammeln waren, zu einem kunstvollen Spektakel verwandeln. Bei Punševič jedoch wird die didaktische Funktion einer Ausstellung, einer Versammlung von Nichtigkeiten hervorgehoben, eine Funktion, die dem Spiel- und Kunstkonzept des Romans völlig entbehrlich ist. Auch der Begriff des Widerspiegelns wird in neuer Weise belegt; war er zuvor - man erinnere sich an die Schilderung der Erzähltechnik Ermilovs - davon geprägt, daß Reales (oder auch Gehörtes bzw. Gelesenes) sich in einem Amalgamierungsprozeß mit Imaginiertem verbin-

det, so gilt nun die 'nackte' Wahrheit des Faktums. Das dem Bild zugesprochene statische Moment wird in einer vereindeutigenden Manier übertragen auf das Museum, auf die Anhäufung und bloße Zurschaustellung der Bilder. Die Wahrheit des Museums ist demnach der Tod.[83]

Wenn nun eine Analogie gezogen wird zwischen Museum und Text, so gerinnt der fiktionale Text zum Ort, an dem Gegenstände, Figuren und deren gedankliche Positionen nicht verewigt, sondern abgetötet und versteinert werden. Vaginov selbst thematisiert den Tod in vielerlei Weise; der Tod des Protagonisten wird in einem Meta-Kommentar in Zusammenhang gebracht mit der Ironie, mit dem Lachen:

> "Nasmeška ubivaet, - dumal Evgenij.- Čto, esli počuvstvovat', čto smert' smešna, čto, esli načat' ostrit' nad smert'ju..." (463)

Die paradoxe Idee, den Tod zu töten, ihn auszutricksen[84], verweist auf das paradoxal erscheinende Strukturgeflecht, in das der Tod in Form des Textmuseums und das Leben in Form des Textspiels verstrickt sind. Es fragt sich, ob das Ende des Protagonisten als das Ende der Fiktion - oder gar der Kunst? - gesehen werden kann. Evgenij vergleicht sich in seiner letzten Äußerung mit einer Motte:

> A to ja kak motylek, poporchal, poporchal i umer. (474)

Die Motte bewegt sich bis zuletzt, ist lebendig, solange die Bewegung anhält. Das Prinzip, das Lebendigkeit in den Text hineinträgt, ist das alles dominierende Spiel. Wenn nun einerseits das im Text Versammelte entsprechend den dargelegten Prinzipien des Museums ohne Wertung, zudem ohne Phantasie und "hygienisch" ausgestellt wird, so kann dennoch etwas passieren, was den Tod der Fiktion aufhält. Zum einen ergeben sich in der chaotischen Kombination selbst, ggf. auch in der Hypertrophie der Sammlung Bezüge und Wertungen, zum zweiten hat der Rezipient die Möglichkeit, auf das Ausgestellte mit Lachen zu reagieren, zum dritten distanziert sich der Produzent von seinem eigenen Werk. Zu letzterem habe ich bereits mehrfach das Nachwort

---

[83] Hier liegt eine Parodie auf N.F. Fedorovs utopische Vorstellung von der Wiedererweckung der Väter durch das Museum vor. Vgl. seine Schrift "Muzej, ego smysl'' i naznačenie" in *Filosofija obščego dela*, Bd. 2, Moskau 1913. Daß Vaginov Fedorovs Arbeiten kannte, steht außer Zweifel, da sie zu seiner Zeit und in seinen Kreisen sehr populär waren.

[84] Caillois meint, daß der Tod in der Literatur oft als lächerlicher, dummer "trickster" daherkommt (vgl. 1988:208).

mit der Figur des "avtor" angeführt, in dem der ironischen Übertreibung ein besonderer Stellenwert eingeräumt wird.

Eine weitere Möglichkeit, den Tod der Kunst (den Tod der Avantgarde insgesamt?) zu überwinden, liegt im Versuch vor, einen kulturologischen Text zu schreiben (vgl. Lauer 1993:187). Dieser läßt sich nicht auf die Idee des Museums, wie sie Punševič vertritt, reduzieren, sondern es kommen eben auch die Vorstellungen Toropulos, was das Sammeln anbelangt, zum Tragen. Hier hat die Phantasie ebenso ihren Platz wie das Vergnügen, die Poesie wie der Kitsch, das Volkstümliche wie die 'echte' Kunst, die Vergangenheit wie die Gegenwart. Die 'hohe' Kultur, wie sie sich in *Kozlinaja pesn'* fand, verliert ihre Vorherrschaft, sie wird in synkretistischer Manier ergänzt durch das Triviale oder das Degradierte. Dennoch liegt in *Bambočada* ein kulturologischer Meta-Roman vor, durch den ein vom Untergang bedrohtes Leben in ironischer Überzeichnung festgehalten wird.

Zum Kultur-Sammeln gesellt sich das Spiel, das von Huizinga und Caillois ebenfalls mit dem Aspekt der Kultur enggeführt wird: Spiele - so die verkürzte These - reflektieren die Kultur, sind Generatoren von Kultur (vgl. Spariosu 1982:37ff.). Bei Vaginov erhält das Spiel eine zusätzliche Ausrichtung vor dem Hintergrund einer gegenüber dem Spielen und Experimentieren feindlich eingestellten Gesellschaft der ausgehenden zwanziger Jahre. Dem einzig zugelassenen Spiel dieser Kultur, nämlich dem rigide reglementierten, setzt der Roman ein hypertrophes Spielen entgegen, das durch die Momente der Grenzüberschreitung, Regellosigkeit, Freiheit, Individualität und des Anachronismus charakterisiert ist. Hierzu läßt sich Caillois anführen:

> Nicht zu vergessen, daß es Schlimmeres gibt als den Falschspieler: denjenigen nämlich, der dem Spiel Ablehnung oder Verachtung entgegenbringt (...). (1988:215)

Der kulturologische, in der Vergangenheit befangene Sammel-Text setzt somit ebenso wie der proliferierende Spiel-Text eine kultur- und gesellschaftskritische Note.

Doch der Roman wird auch in anderer Hinsicht zum Spielfeld, denn die labilen Figuren werden zusammen mit den von ihnen vertretenen Gedankengebäuden zu Spielbällen des Textes, denen es nicht gelingt, sich einen festen Platz im Textmuseum zu sichern. Sie sind ständig in Bewegung, werden durcheinandergewirbelt, kommen nie zur Ruhe. In Verbindung mit der Spielkategorie *mimicry* habe ich für dieses Phänomen die Begriffe Joker und Maske benutzt. Die Masken begegnen sich, affizieren sich gegenseitig, werden austauschbar. Das Ding, das eigentlich dazu dient, Grenzen aufzurichten, Di-

stanz herzustellen zwischen dem Vorder- und dem Hintergründigen, funktioniert bei Vaginov wiederum als eines, das keine Distanzierung ermöglicht. Das den gesamten Text überschattende Dilemma der Ironie, das in gewisser Weise eines der Distanz ist, hat hier seinen Ort. Die Inauthentizität, die etwa durch den Einsatz von Masken erzeugt wird, kann nur auf eine einzige Weise überwunden werden, indem sie nämlich dauernd und fortlaufend überspielt wird. Jegliche Grenze wird, kaum etabliert, sofort zu Fall gebracht. Dies vermag allein das Prinzip des Spiels.

Vaginov braucht jedoch beides, um gegen den allgegenwärtigen Tod anzutreten, das lebendige Spiel und das tote Museum. Nur so gelingt es ihm, einen kulturologischen Meta-Roman zu schaffen, der tatsächlich Bestand hat. Der Leser muß dabei keine Entscheidung zwischen den beiden eigentlich so unterschiedlichen Prinzipien treffen, da sie genau nicht als Oppositionen auftreten. Das oben angeführte Merkmal der Entscheidungslosigkeit wirkt, so gesehen, vom Protagonisten auf den Text und von dort auf die Rezeption. Das bedeutet, daß der solchermaßen paradox konstruierte Roman nicht darauf abzielt, eine Sinngenerierung zu verschleiern, zu hintertreiben oder zu unterbinden, sondern es geht ihm darum, die vielen Textschichten ungeordnet mit heterogenen Fragen und Antworten unterschiedlicher Wichtig- und Wertigkeit zu überladen, was in ein wildes Spieletreiben auf der Meta-Ebene mündet. Weder die Einzelaspekte können so zur Ruhe kommen noch die übergeordneten Sinnkomplexe. Die Suche nach der Wahrheit, nach dem Echten, Ernsten, Einmaligen, Unwiederholbaren läßt sich nicht auf einige wenige Antworten reduzieren; es gibt kein Ende. Die Aussage von *Bambočada* heißt somit: Ebenso wie das Textspiel nicht zum Ende kommt - geschweige denn zu einem eindeutigen -, ebensowenig der Text als Ganzes und ebensowenig auch die Kultur. Und auch die sogenannte späte Leningrader Avantgarde, der Vaginov angehörte, ist demnach noch nicht tot.

Ich möchte nochmals auf Isers Fiktionstheorie zu sprechen kommen. Er faßt an einer Stelle zusammen:

> (...) je nachdem, ob der Text primär gegen seine Referenzwelten spielt, ob er die in ihm versammelten Positionen über sich hinausspielt, ob er mögliche Welten erspielt oder ob er schließlich mit den Erwartungen des potentiellen Lesers spielt. (1993a:444)

Das Meta-Spiel Vaginovs hat neben der es bestimmenden Geste der Grenzüberschreitung, also des über-sich-Hinausspielens, noch weitere Implikate. Der Text als kulturologische Instanz dient, wie gezeigt, zum einen der Bewahrung und Konservierung, zum anderen hat er magische Qualitäten. Das

magische Potential des Spiels zeigt sich in der Zusammenschau von Bild und Text, die ich oben unter 3.5. erläutert habe. Der Text bringt im magischen Akt des Spiels ein synkretistisches Gemälde hervor, in dem alle Figuren, Ereignisse, Positionen als schrilles Mosaik vereinigt sind. Darüberhinaus kann der Text als Ganzes als Beschwörung, als Ritual gelesen werden. Der Text sichert sich sein eigenes Überleben, indem er sagt und zeigt, indem er erzählt und sich zugleich in ein phantastisches Bild einer untergehenden Epoche transformiert.

Der Text erstickt in der Fülle der Antworten die klaren Antworten, er verweigert auf der einen Ebene, der primären, einen eindeutigen Sinn, um auf der Meta-Ebene mit einer umso stärkeren Antwort aufzuwarten: es gibt keine Antwort. Der Sinn liegt in der Oberfläche, in der Buntheit und Vielgestaltigkeit, im Nebeneinander, das keiner Hierarchie untersteht. Das Lebendige allein ist wesentlich - das Spiel, das sich etwa als Experiment manifestiert -, alles Starre und Eindimensionale dagegen bedeutet den Tod. Der Sinn von *Bambočada* liegt in der Verweigerung der alles zementierenden Antwort.

V. ZUSAMMENFASSUNG - AUSBLICK: DIE SINNGESTEN IN VAGINOVS META-PROSA

Auf die im Verlauf der Arbeit immer wieder gestellte Frage nach dem Spezifikum der Vaginovschen Meta-Prosa soll hier nochmals zusammenfassend eingegangen werden. Dabei gilt es zum einen zu klären, ob den drei hier behandelten Romane tatsächlich eine einheitliche Poetik eingeschrieben ist, und zum anderen, welche Verfahren der Sinngenerierung jeweils aufgeboten werden. Nicht zuletzt möchte ich auch kurz auf den vierten Roman, auf *Garpagoniana*[1], zu sprechen kommen.

Vaginovs Texte zeichnen sich allesamt durch eine besondere Art der Spaltung oder Doppelung aus. Sehr verkürzt gesehen handelt es sich um die diversen Doppelungsstrategien, die auf einer Ebenenvielheit - es existiert, wie gezeigt wurde, immer zumindest eine Primär- und eine Metaebene - fußen. Wenn man nun von einer gespaltenen Verfaßtheit ausgeht, zerfällt der jeweilige Roman bei der Lektüre in seine inkongruent scheinenden Einzelteile oder gar Fragmente, die lediglich die Konstruktion eines recht oberflächlichen Sinns erlauben. Eine solche Rezeptionshaltung übersieht die offensichtliche Struktur der Texte, die sich der Exuberanz des *Meta* verdankt. Wer jedoch das Problem der Doppelungen ins Zentrum des Interesses rückt und sich auf die - oftmals schwierige - Fährtensuche begibt, ist in der Lage, neben dem Oberflächensinn weitere Sinnschichten zu erschließen. Denn nur in der Zusammenschau von Proto- und Meta-Texten will eine zufriedenstel-

---

[1] *Garpagoniana* konnte nicht mehr zu Lebzeiten des Autors veröffentlicht werden. Der Roman erschien zunächst 1983 in Amerika bei Ardis, fehlte in der russischen Prosa-Ausgabe von 1989, wurde dann aber in die Ausgabe von 1991 aufgenommen. Die erste Fassung des Romans wurde von Vaginov 1933 fertiggestellt und beim Verlag "Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade" eingereicht. Doch auf Anraten N.S. Tichonovs zog Vaginov den Text zurück, um den sozial-zeitgenössischen Kontext verstärkt einzuarbeiten. Dieser findet vornehmlich in nicht in den eigentlichen Romantext integrierten Zusätzen Berücksichtigung, doch muß *Garpagoniana* insgesamt als unvollendet eingestuft werden (vgl. Nikol'skaja/Ėrl' 1991:579).

lende Sinngenerierung gelingen, die jedoch von sehr komplexer Natur ist. Und obwohl sich das eigentliche Prinzip der Doppelungen in allen Romanen gleicht, sind die Weisen, wie im jeweiligen Text Sinn gestaltet wird, doch sehr unterschiedlich.

Doppelungen nun finden statt zwischen der Textoberfläche, also der Textsyntax und der darunter liegenden, zum Teil verborgenen Tiefenstruktur. So gesehen liegt das Prinzip einer Schichtung vor, doch handelt es sich nicht einfach um eine streng vertikale Anordnung mit fest etablierten Grenzen zwischen den einzelnen Ebenen. Vielmehr gehen die Ebenen ineinander, verfließen, verschränken und verschachteln sich, was sich etwa an dem für die Meta-Fiktion typischen Verfahren der *mise en abyme* demonstrieren läßt (als Beispiel sei hier an die Technik des *tekst v tekste* in *Trudy i dni Svistonova* erinnert, die mit eben der *mise en abyme* arbeitet). Insgesamt sind in Vaginovs Prosa Vervielfältigungen omnipräsent und erfassen zudem alle möglichen Textebenen und -aspekte: die Figuren- und Handlungsebenen, die Stilebene, die poetischen Verfahren, mit denen die Romane aufwarten, sowie die generelle Struktur, die hauptsächlich auf der Doppelung von Primär- und Meta-Ebenen beruht.

Nach diesen eher allgemeinen Überlegungen soll die Besonderheit der Vaginovschen Meta-Romane, deren Grund vornehmlich in der eigentümlichen Doppelung von Sujet und Form liegt, nochmals anders herausgestrichen werden. Das Inhaltliche der Romane affiziert in besonderer Weise die Struktur; es offenbart sich hier ein Verdoppelungsmechanismus, der in der Literatur der Spätavantgarde seinesgleichen sucht. Besonders eindrücklich findet sich dieser Mechanismus in *Bambočada*, wo über die Themen Sammeln und Spielen sowohl gesprochen wird als auch Textspiele und -ansammlungen vorgeführt, durchexerziert werden. In *Kozlinaja pesn'* dagegen funktionieren die Schreibertypen "avtor" und "neizvestnyj poėt" als zentrale Textfiguren und als Textprinzipien, welche stellvertretend für die im Streit befindlichen Paradigmen Lyrik und Prosa agieren. Dem Aspekt des Antagonismus ist hier der der Metamorphose beigesellt, der wiederum in die Nähe der Kategorie der Transformation, wie sie für *Bambočada* erarbeitet wurde, gestellt werden kann. Allerdings verdankt sich die Idee der Metamorphose einem archaisch-zyklischen Weltbild, das auch verantwortlich zeichnet für die phantastischen (Denk-)Räume, in denen sich die Protagonisten bewegen, wohingegen die Transformation im späteren Roman mit den Spielen des Textes korreliert war.

Bei *Trudy i dni Svistonova* wurde dagegen auf den betont artifiziellen und experimentellen Charakter des Romans abgehoben. Meta-Fiktion liegt hier sozusagen in 'Reinform' vor, oder anders: der Text spielt ein metafiktionales intellektuelles Spiel, in das bereits vorhandene literarische Texte, Gattungen, Schulen, Autoren und Leser, aber auch potentielle Rezeptions- und Produktionseinstellungen involviert sind. Das genuin formalistische Verfahren des *obnaženie priema* wird umfunktioniert zu einem komplexen *obnaženie sjužeta*, und das wiederum führt zu einem 'neuen Lesen' (analog zum *novoe videnie* Šklovskijs). Darüberhinaus gibt *Trudy i dni Svistonova* auch Lesevorschriften zu dem vorangegangenen Text, zu *Kozlinaja pesn'*, dessen eindimensionale Rezeption als Schlüsselroman Vaginov enttäuscht haben mußte.

Bereits die ersten beiden Romane zeigen zum einen, daß es sich um äußerst komplexe narrative Gebilde handelt, die außerdem noch in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen. Das bedeutet, daß sich zur ausgeprägten Intertextualität der Werke eine autointertextuelle Haltung gesellt, die ihren Niederschlag etwa auch in dem allen Romanen inhärenten Thema des Sammelns und Bewahrens findet. Zum andern geht es Vaginov in seinen Texten immer auch um Theoriebildung, der theoretische Impetus ist jeweils unübersehbar. Hierher gehört auch die Beschäftigung mit literaturtheoretischen zeitgenössischen Schulen. So wird Bachtins Theorem der karnevalisierten Literatur in *Kozlinaja pesn'*, formalistisches Gedankengut hingegen vornehmlich in *Trudy i dni Svistonova* verarbeitet. Mit der Theorieorientierung der Vaginovschen Prosa gehen desweiteren die Phänomene Nähe und Distanz einher, denen ich beispielhaft bei der Lektüre von *Kozlinaja pesn'* nachgespürt habe.

Die beiden späteren Romane, *Bambočada* und *Garpagoniana*, der hier nicht berücksichtigt wurde, weichen von den früheren Texten insofern ab, als die Protagonisten nun nicht mehr als Schreiberfiguren ausgewiesen sind. Doch ist das das gesamte Werk einende Moment - wie gesagt - das Thema des Sammelns und Bewahrens. In *Bambočada* gesellt sich zum Sammeln das Spielen, wobei beide zu Meta-Prinzipien avancieren, die das Schreibthema abzulösen in der Lage sind, ohne den Impetus der metafiktionalen Schreibweise in Frage zu stellen. Und auch hier wird eine explizite Aussage zu den früheren Texten getroffen: das nunmehr ausgefaltete und zur Sprache gebrachte Thema des Museums wirft seine Reflexe auf die Sammelthematik in *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova*. Diese lassen sich nun genauso wie *Bambočada* als Orte des Bewahrens von eigenen und fremden Standpunkten, von Literatur und Kultur schlechthin begreifen, sie sind somit Text-

museen eigener Art. Das heißt, wir haben es durchweg mit kulturologischen Texten zu tun, in denen zeitgenössische Elemente zwar größtenteils ausgespart bleiben, zugleich aber der - vor allem gesamteuropäischen - Vergangenheit ein Sprachrohr verliehen wird.

Ich will einen kurzen Ausblick in diesen Kontext geben: In *Garpagoniana* wird sowohl das Thema des Sammelns als auch das des Todes, das ebenfalls in allen Texten anzutreffen ist, auf die Spitze getrieben. Zudem wird endlich der *byt*, der bereits in *Trudy i dni Svistonova* und *Bambočada* eine wichtige Stellung einnahm, zu der allumfassenden und alles bestimmenden Bezugsgröße. Der Protagonist in Vaginovs 'Harpagoniade' (hier liegt eine Anspielung auf Molières Harpagon aus *Der Geizige* vor) ist ein Sammler der besonderen Art: Žulonbin geriert sich als äußerst geiziger "Systematiker", dessen Sammelwut nicht einmal vor den Locken und Fingernägeln der eigenen Tochter zurückschreckt. Aber eigentlich sind alle Figuren als exzessive Sammler, aber auch als Maniker, Alkoholiker, Spieler und schließlich sogar Verbrecher gezeichnet. Die Materialität der Dinge bestimmt die verrückten und traurigen Existenzen im Leningrad der 20er und 30er Jahre, und selbst immaterielle Güter wie etwa Träume werden als Gegenstände in das Tausch- und Schmuggelgeschäft der Figuren einbezogen.

Es wäre möglich, diesen Roman als Sozialsatire, als ironische und entlarvende Sicht auf die mißglückte kapitalistische Phase der Sowjetunion (die Zeit der *novaja ėkonomičeskaja politika*) zu lesen. Doch Vaginovs Anliegen - und das beweisen nicht zuletzt die vorangegangen Prosatexte - ist ein anderes, es ist immer noch die Literatur selbst, allgemeiner ausgedrückt, die Kunst. In einer Zeit des extremen Wandels kommt der Tätigkeit des Bewahrens eine besondere Bedeutung zu. Zwar erscheint der Sammler, dessen Gier nicht mehr zwischen Werthaftigkeit und Wertlosigkeit der Objekte zu unterscheiden weiß, als Pervertierung, doch ist im Beharren auf dem bloßen Akt des Konservierens ein schwacher Abglanz der ursprünglich erhabenen Idee zu erkennen. Es liegt der Versuch vor, die im Entschwinden begriffene Welt festzuhalten, in Bonbonpapierchen mit Bildern von Leningrad, in Visiten- und Speisekarten, in Träumen, Witzen, Anekdoten. So nehmen die Trugbilder die Plätze der echten Bilder, des realen Lebens ein, ein Leben, das seine Attraktivität eingebüßt hat, und das nur noch als falscher Schein den Rahmen für den Roman abgibt. Doch darf auch dies nicht als politische Aussage verstanden werden. Vaginov war ein unpolitischer Mensch, der sich nicht so sehr für die realen Geschehnisse seiner Zeit interessierte, als viel-

mehr aufmerksam das Verschwinden und Absterben einer Generation und einer dazugehörigen Kulturepoche registrierte.

Hinter dem vordergründigen, vor keiner Untat zurückschreckenden Sammelwahn steckt nun die eigentliche Frage: wie wird geordnet? Dabei geht es nicht mehr um inhaltliche Kriterien, weder um Zweckmäßigkeit noch gar um Schönheit, sondern nur noch um Äußerlichkeiten, um leere Kategorien. Da potentiell alles der Sammelwut der Figuren zum Opfer fallen kann, läßt sich das Ordnungssystem des "Systematikers" auf die gesamte Welt ausdehnen. Die Leere der Welt wird von Žulonbin aufgehoben, indem er seine an und für sich sinnlose Arbeit mit einem Sinn und somit einer Wertung versieht:

> - Klassifikacija - veličajšee tvorčestvo (...). Klassifikacija, sobstvenno, - oformlenie mira. Bez klassifikacii ne bylo by i pamjati. Bez klassifikacii nevozmožno nikakoe osmyslenie dejstvitel'nosti. Vse ljudi nevol'no razmeščajut vse po jaščičkam. Ja èto delaju soznatel'no. Klassifikator - lučšij čelovek. (1991:430)

Diese Worte bezeichnen zugleich eine Leseanweisung für den Roman, denn das widersprüchliche Akkumulations- und Ordnungsprinzip findet seine Entsprechung in der narrativen Gestaltung des Textes. Der Autor häuft Epsioden an, die er übergangslos aneinanderreiht. Willkürlich werden nebensächliche Figuren eingeführt, die für den Fortgang der Handlung keinerlei Funktion haben. Und um was für eine Handlung geht es überhaupt? Ein Detail löst das vorige ab, in einer Art Assoziationskette, ohne bestimmtes Ziel, ohne Steigerung. Man könnte fast annehmen, im Zentrum des Interesses stünde nicht der Inhalt, sondern nur das Erzählen um des Erzählens willen. Doch wiederum sind beide Pole für das Verständnis der Prosa Vaginovs von Bedeutung: das Thema Kunst und Kultur, das durch die Darstellung des farblosen und gemeinen Alltags in den Hintergrund gedrängt wird, und das avantgardistische Zur-Schau-Stellen des Erzählens selbst. So gesehen ist *Garpagoniana* der wahre Endpunkt der russischen Spätavantgarde. Denn die Helden sind nicht mal mehr auf der Suche, sondern sie sind am Ende, und am Ende steht auch wirklich ein Mord: im Delirium erdrosselt der Säufer den Träumer, der schon lange die Fähigkeit des Träumens eingebüßt hatte.

Um ein weiteres Mal das Thema des Museums aufzugreifen: Das Museum der Kultur, wie es für die früheren Texte apostrophiert wurde, verwandelt sich in *Garpagoniana* in ein Alltagsmuseum, in eine absurde und schreckliche Anhäufung von Gegenständen des neuen *byt*. Die Dinge haben sich von jeglicher Bedeutung gelöst, sind selbständig und selbstwertig. Diese Entwicklung deutete sich bereits in *Bambočada* an, doch gesellte sich zum Prinzip des Sammelns noch das des Spielens. In den früheren Romanen *Ko-*

zlinaja pesn' und *Trudy i dni Svistonova* begegnete das Sammeln ebenfalls, doch handelte es sich dort oft noch um das Sammeln von Büchern, von Autoren, Texten, Ideen oder Gütern der im Zerfall begriffenen europäischen Kultur. Wichtiger als das Ding aber war das Wort, das mit magischen Qualitäten versehen war. Die Ablösung des Wortes durch das Ding geschieht langsam, analog zur Degradierungsbewegung, die, betrachtet man das Thema des Sammelns, die Romane Vaginovs nach und nach erfaßt. Austauschbarkeit und Gleichgültigkeit macht sich breit in *Garpagoniana*; alles beschränkt sich auf die leere Geste des Sammelns und Anhäufens.

Hier ist schließlich nach dem Sinn des Ganzen zu fragen. Ist die Entwicklung von der verwirrenden Sinnfülle in *Kozlinaja pesn'* bis hin zur Sinnentleerung in *Garpagoniana* zwangsläufig? Spiegelt sie die Machtübernahme des Sozialistischen Realismus und die Entmachtung der Leningrader Spätavantgarde (die bis zur Entleibung ging) wider? Oder liegt der Versuch des Autors vor, auf immer neue und angemessene Weise den von ihm betrauerten Niedergang der europäischen Kultur einzufangen? Ein Prinzip, von dem er nicht abrückte, ist das des Meta-Romans, in dem der Inhalt durch die Struktur gedoppelt, vervielfältigt, gespalten und gespiegelt wird. Die nicht zu tilgende Lust auf das Experiment könnte als Gegenpol zur schnell zu einseitig und oberflächlich werdenen Ausrichtung auf die Themen seiner Romane dienen. Denn die Sujets - Schreiben, Spielen, Sammeln - weisen immer auch über sich hinaus, sind mit der Struktur verschränkt, sind metatextuell zu lesen bzw. sind Generatoren für die Meta-Texte. Die Sinngenerierung jedoch kann nur befriedigend gelingen, wenn - wie gezeigt wurde - alle Ebenen der Romane in die Interpretation und Analyse eingehen.

VI. BIBLIOGRAPHIE

Abrams, M.H.

1978 Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik, München.

A(damovič), G.

1934 Pamjati K. Vaginova, in: *Poslednie novosti* 4830, S. 3.

Ahlers, M.

1993 *Die Stimme des Menelaos. Intertextualität und Metakommunikation in Texten der Metafiction*, Würzburg.

Aleksandrov, A.A.

1968 Obėriu. Predvaritel'nye zametki, in: *Československa rusistika* 13, H. 5 , S. 296-303.

1991 Ėvrika Obėriutov, in: *Vanna Archimeda*, hg. ders., Leningrad, S. 3-34.

Aleksandrova, V.

1932 (Rezension zu:) K. Vaginov, "Bambočada", in: *Kniga, stroiteljam socializma. Chudožestvennaja literatura*, 5, S. 15.

Alter, R.

1975 *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley - Los Angeles - London.

Anemone, A.

1985 *Konstantin Vaginov and the Leningrad Avant-Garde: 1921-1934*, Ph.D. University of California, Berkeley.

1989 Konstantin Vaginov and the Death of Nikolai Gumilev, in: *Slavic Review. American Quarterly of Soviet and East European Studies* 4 (Winter), S. 631-636.

Anemone, A./Martynov, I.

1989 Nikolai Chukovskij and Konstantin Vaginov, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 24, S. 91-96.

1992 The Islanders. Poetry and Polemics in Petrograd of the 1920s, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 29, S. 107-126.

Anonym

1929 (Rezension zu:) K. Vaginov, "Kozlinaja pesn'", in: *Oktjabr'* 1, S. 218-219.

1934 Pamjati Kosti Vaginova, in: *Literaturnyj Leningrad* 20, S. 3.

1990 (Rezension zu:) K. Vaginov, "Kozlinaja pesn'". "Trudy i dni Svistonova". "Bambočada", in: *Literaturnoe obozrenie* 8, S. 66.

Arndt, M.

1971 Ob''edinenie real'nogo iskusstva, Obėriu, in: *Grani* 81, S. 45-64.

Arsenev, K.K. (Hg.)

1911 Karikatura, in: *Novyj ėncyklopedičeskij slovar''*, Bd. 20, Sankt Peterburg, Sp. 953-957.

Bachterev, I.
1984 Kogda my byli molodymi, in: *Vospominanija o N. Zabolockom*, hgg. E.V. Zabolockaja/A.V. Makedonov/N.N. Zabolockij, Moskau (2. Aufl.), S. 57-100.

Bachtin, M.
1971 *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München.

Barth, J.
1984 The Literature of Exhaustion, in: ders., *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, New York, S. 62-76.

Berber, O.V. (= Šindina)
1988 "Magija slova" v chudožestvennom mire K. Vaginova. Nekotorye aspekty filosofii tvorčestva, in: *Ėtnolingvistika teksta. Semiotika malych form fol'klora. Tezisy i predvaritel'nye materialy k simpoziumu*, č. II, Moskau, S. 31-32.

Benjamin, W.
1973 *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt/M.
1983 Der Sammler, in: ders., *Das Passagen-Werk*, hg. R. Tiedemann, 2 Bde, Frankfurt/M., S. 269-280.

Bljum, A.V./Martynov, I.
1977 Petrogradskie bibliofily - Po stranitsam satiričeskich romanov Konstantina Vaginova, in: *Al'manach bibliofilov*, vyp. 4, Moskau, S. 217-235.

Bljum, A.
1993 Vozvraščenie Konstantina Vaginova, in: *Novyj žurnal* 2, S. 65-68.

Bogue, R./M.I. Spariosu
1994 Editor's Foreword, in: dies. (Hgg.), *The Play of the Self*, New York, S. vii-xvi.

Boyd, M.
1983 *The Reflexive Novel. Fiction as Critique*, London - Toronto.

Bradbury, M.
1988 Parodie und das Problem des Authentischen in der Postmoderne, in: G. Hoffmann (Hg.), *Der zeitgenössiche amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne*, Bd. 1: Elemente und Perspektiven, München, S. 333-341.
1993 *The Modern British Novel*, London.

Bradbury, M./Ro, S. (Hgg)
1987 *Contemporary American Fiction*, London.

Buchštab, B.Ja.
1990 Vaginov. Publikacija G.G. Sapovalovoj. Vstupitel'naja stat'ja i primečanija A.G. Gerasimovoj, in: *Tynjanovskij sbornik. Četvertye Tynjanovskie čtenija*, Riga, S. 273-277.

Burke, R.E.
1994 *The Games of Poetics. Ludic Criticism and Postmodern Fiction*, New York u.a.

Cahn, M.
1991 Das Schwanken zwischen Abfall und Wert. Zur kulturellen Hermeneutik des Sammlers, in: *Merkur* 45.8, S. 674-90.

Caillois, R.
1982 *Die Spiele und die Menschen*, Frankfurt/M.

1988 *Der Mensch und das Heilige*, München - Wien.

Cassirer, E.

1965 Sprache und Mythos - Ein Beitrag zum Problem der Götternamen (1924), in: ders., *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt, S. 71-158.

Čertkov, L.

1982 Poėzija Konstantina Vaginova, in: *Konstantin Vaginov. Sobranie stichotvorenij*, hg. L. Čertkov, München, S. 213-230.

1992 "Zugige Weite und Ungemütlichkeit...". Konstantin Vaginov, der Lyriker, in: *Schreibheft* 40, S. 104-109.

Čertkov, L./Nikol'skaja, T.L.

1967 Konstantin Vaginov, in: *Den' poėzii*, Leningrad, S. 77-79.

Christensen, I.

1981 *The Meaning of Metaficiton. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen u.a.

Civ'jan, T.V.

1993a K semantike i poėtike vešči (Neskol'ko primerov iz russkoj prozy XX veka), in: *Aequinox. MCMXCII*, hg. E.G. Rabinovič/I.G. Višnevečkij, Moskau, S. 212-227.

1993b Predmet v obėriutskom mirooščuščenii i predmetnye opyty Magritta, in: *Russkij avangard v krugu evropejskoj kul'tury. Meždunarodnaja konferencija*, Moskau, S. 151-57.

1993c Ob odnom absurdnom/absurdistskom ėksperimente, in: S.Ju. Nekljudov/E.S. Novik (Hgg.), *Ot mifa k literature. Sbornik v čest' semidesjatipjatiletija Ėleazara Moiseeviča Meletinskogo*, Moskau, S. 334-340.

Connolly, J.W.

1990 Vladimir Nabokov and the Fiction of Self-Begetting, in: D. Bevan (Hg.), *Literature and Exile*, Amsterdam - Atlanta , S. 55-66.

Connor, S.

1989 Ontology and Metafiction, in: ders., *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Cambridge/Mass. 1989, S. 123-131.

Čukovskij, N.

1934 Tjaželaja poterja, (Nekrolog) in: *Literaturnyj Leningrad* 20, S. 3.

1989 Iz vospominanij, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 24, S. 97-114.

1989 Konstantin Vaginov, in: ders., *Literaturnye vospominanija*, Moskau, S. 179-201.

Curtius, E.R.

1984 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern - München (10. Aufl.).

Dällenbach, L.

1986 Reflexivity and Reading, in: ders., *Mirrors and After: Five Essays on Literary Theory and Criticism*, New York, S. 8-23.

1989 *The Mirror in the Text*, Chicago - Cambridge.

Davydov, S.

1982 *"Teksty-Matreški" Vladimira Nabokova*, München.

Dėring-Smirnova, I.R./Smirnov, I.P.
1980 "Istoričeskij avangard" s točki zrenija ėvoljucii chudožestvennych sistem, in: *Russian Literature* VIII, S. 403-468.
1982 *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury ... -> realism (...) -> postsimvolizm (avangard) -> ... (NRL-Almanach)*, Salzburg.

Derman, A.
1928 (Rezension zu:) K. Vaginov, "Kozlinaja pesn'", in: *Kniga i prōfsojuzy* 10, S. 43.

Derrida, J.
1976 Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M., S. 422-442.

Dornseiff
1922 *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig.

Dubin, B.V.
1990 Byt, fantastika i literatura v proze i literaturnoj mysli 20-ch godov, in: *Tynjanovskij sbornik. Četvertye Tynjanovskie čtenija*, Riga, S. 159-172.

Eco, U.
1991 Über Spiegel, in: ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*, dt. B. Körber, München (2. Aufl.), S. 26-61.

Effertz, G.
1987 *Text und/oder Spiel. Raymond Federmans Roman "The Twofold Vibration"*, Bonn.

Egorov, B.F.
1964 Gadanie na kartach i tipologija sjužetov, in: Ju. Lotman (Hgg.), *Programma i tezisy dokladov v letnej škole po vtoričnym modelirujuščim sistemam, 19-29 avgusta 1964 g.*, Tartu, S. 34-35.

Ehrmann, J.
1969 Homo Ludens revisited, in: *Yale French Studies* 41, S. 31-57.

Eimermacher, K.
1978 Zur Frage des Zusammenhangs von literaturpolitischen Entscheidungen und den Kulturkonzeptionen literarischer Gruppen in der ersten Hälfte der 20er Jahre, in: *Russian Literature* 2, S. 103-153.

Ėrl', V.I.
1991 Konstantin Vaginov i A. Vvedenskij v Sojuze Poėtov, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 27, S. 219-222.

Ėrl', V.I./T.L. Nikol'skaja/A.G. Gerasimova (Hgg.)
1993 K.K. Vaginov. Poėma. Recenzii. "Dramatičeskaja poėma o Filostrate", in: *de visu* 6(7), S. 15-28.

Faris, W.B.
1988 Metafiction and Mimesis, in: dies., *Labyrinths of Language. Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*, Baltimore - London, S. 167-200.

Federman, R. (Hg.)
1975 *Surfiction Now ... and Tomorrow*, Chicago.

Finke, M.C.
1995 *Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov*, Durham - London.

Flaker, A.
1979 Das Problem der russischen Avantgarde, in: G. Erler/R. Grübel u.a. (Hgg.), *Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß. Entwicklungsstrukturen und Funktionsbestimmungen der russischen Literatur und Kultur zwischen 1917 und 1934*, Berlin, S. 161-203.
1989a Die russische Avantgarde, in: ders. (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz - Wien, S. 11-47.
1989b Der konstruktive Roman, in: ders. (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz - Wien, S. 308-318.
1989c Alltag - byt, in: ders. (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz - Wien, S. 104-117.
1993 Thesen zur Periodisierung der russischen Literatur 1892-1953, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 32, S. 115-128.

Fokkema, A.
1991 The Linguistic Turn: Metafiction in America, in: *Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*, Amsterdam - Atlanta, S. 100-119.

Folta, A.
1991 *Donald Barthelme als postmoderner Erzähler: Poetologie, Literatur und Gesellschaft*, Frankfurt/M. - Bern - New York - Paris.

Forman, A.I.
1983 Veniamin Kaverin's "Ispolnenie želanij": A Novel in Transition, Ph.D. Brown University 1982, Ann Arbor/Michigan.

Foucault, M.
1991 *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M. (10. Aufl.).

Frank, M.
1989 *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt/M.

Fuhrmann, M.
1973 *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt.

Gadamer, H.-G.
1987 *Neuere Philosophie II. Probleme - Gestalten* (= Gesammelte Werke, Bd. 4), Tübingen, S. 95-102.
1993 *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart.

Gass, W.H.
1970 *Fiction and the Figures of Life*, New York.

Genette, G.
1980 *Narrative Discourse*, Ithaca.
1988 *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca - New York.

Gerasimova, A.G.
1988 Obėriu. Problema smešnogo, in: *Voprosy literatury* 4 , S. 48-79.
1989 Trudy i dni Konstantina Vaginova, in: *Voprosy literatury* 12, S. 131-166.

1990 (Vstupitel'naja stat'ja zu: B. Buchštab,) "Vaginov", in: *Tynjanovskij sbornik. Četvertye Tynjanovskie čtenija*, Riga, S. 271-273.
1991 Neizvestnyj Vaginov, in: *Teatr* 11, S. 171-173.

Gerasimova, A.G./Ėrl', V.I./Nikol'skaja, T.L. (Hgg.)
1993 K.K. Vaginov. Poėma. Recenzii. "Dramatičeskaja poėma o Filostrate", in: *de visu* 6(7), S. 15-28.

Gerasimova, L.E.
1991 *"Čelovek igrajuščij" v tvorčestve V.V. Majakovskogo. Ėstetika prazdnika*, Saratov.

Glanc, T.
1996 *Hierarchie und Verdoppelung*, Ms. Konstanz.

Gogol', N.V.
1959 *Sobranie chudožestvennych proizvedenij*, hg. A.I. Korčagin, 5 Bde, Moskau.

Gorjunov, G. (= Morev, G.)
1991 Konstantin Vaginov: obretenie čitatelja. O novom otečestvennom izdanii prozy pisatelja, in: *Russkaja mysl'*, 20. Dezember, Nr. 3909, Paris, S. 12.

Greber, E.
1992a Öst-westliche Spiegelungen. Der Doppelgänger als kulturkritische Metapher, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66, Heft 3, S. 539-594.
1992b The Metafictional Turn in 'Russian Hoffmannism': Veniamin Kaverin and E.T.A. Hoffmann, in: *Essays in Poetics* 17.1, S. 1-34.
1992c Mythos - Name - Pronomen. Der literarische Werktitel als metatextueller Indikator, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 30, S. 99-152.
1993a Mystifikation und Epochenschwelle (Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus), in: *Wiener Slawistischer Almanach* 32, S. 175-206.
1993b Einleitung (Habilitationsmanuskript), Konstanz.
1996 Mystik und Lyrik: Zinaida Gippius, in: *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 6.-9. September 1994 in Fribourg (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 41)*, hg. R. Fieguth, S. 147-169.

Groys, B.
1993 The Logic of the Collection, in: *Nordisk Museologi* 2, S. 73-86.

Groys, B./Kabakov, I.
1991 Müll. Musor, in: dies., *Die Kunst des Fliehens. Dialog über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll*, München - Wien, S. 103-106.

Guinness, G., A. Hurley (Hgg.),
1986 *Auctor Ludens:* Essays on Play in Literature, Philadelphia - Amsterdam.

Günther, H./Hielscher, K.
1975 Zur Rezeption der sowjetischen linken Avantgarde, in: *Ästhetik und Kommunikation* 19, S. 31-36.

Hammarberg, G.
1981 Metafiction in Russian 18th Century Prose: Karamzin's "Rycar' našego vremeni" or "Novyj Akteon, vnuk Kadma i Garmonii", in: *Scando-Slavica* 27, S. 27-46.

HHansen-Löve, A.A.

1979 Zur Struktur der Autoreflexion künstlerischer Texte, in: T. Borbé (Hg.), *Semiotics Unfolding. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Bd. 2, Wien, S. 841-847.

1987 Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne, in: N.A. Nilsson, *The Slavic Literatures and Modernism. Papers presented at the 62nd Nobel Symposium*, Stockholm, S. 17-48.

1989 Faktur, Gemachtheit, in: A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz - Wien, S. 212-219.

1993a Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die "dritte Avantgarde", in: *Wiener Slawistischer Almanach* 32, S. 207-264.

1993b Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende, in: R. Grübel (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam - Atlanta/GA, S. 231-326.

1994a Die letzte Avantgarde: Zur finalen Poetik der russischen Absurden, Ms. München.

1994b Konzeptionen des Nichts im poetischen Denken der russischen Dichter des Absurden, in: *Poetica* 26, S. 308-373.

1997 "GOGOL'". Zur Poetik der Null- und Leerstelle, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 39, S. 183-303.

HHartlaub, G.

1951 *Zauber des Spiegels (Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst)*, München.

HHeidemann, I.

1968 *Der Begriff des Spieles und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart*, Berlin.

HHeyl, D.v.

1993 *Die Prosa Konstantin Vaginovs*, München.

HHof, R.

1984 *Das Spiel des "unreliable narrator". Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*, München.

HHoffmann, G.

1988 Perspektiven der Sinnstiftung: Das Satirische, das Groteske, das Absurde und ihre Reduktion zur "freien Komik" durch Spiel und Ironie, in: G. Hoffmann (Hg.), *Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne*, Bd. 1: Elemente und Perspektiven, München, S. 225-308.

HHuizinga, J.

1991 *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg.

HHüllen, W.

1989 Sammeln, Ordnen und Beschreiben. Zur Geschichte und Konzeption von Museumskatalogen, in: ders., *Their Manner of Discourse. Nachdenken über Sprache im Umkreis der "Royal Society"*, Tübingen, S. 114-147.

HHutcheon, L.

1980 *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York - London.

1988 *Poetics of Postmodernism: Theory, History, Fiction*, New York.

1989 "The Pastime of Time": Fiction, History, Historiographic Metafiction, in: M. Perloff (Hg.), *Postmodern Genres*, Norman - London , S. 54-74.

Hutchinson, P.
1983 *Games Authors Play*, New York - London.

Huxley, A.
1949 *Antic Hay. A Novel*, London.
o. J. *Kontrapunkt des Lebens*, Leipzig.

Irmer, T.
1995 *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories. Der historische Roman in der Literatur der amerikanischen Postmoderne*, Tübingen.

Iser, W.
1983 Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im Fiktionalen Text? in: *Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik X)*, hgg. D. Henrich/W. Iser, München, S. 121-151.
1989 The Play of the Text, in: ders./S. Budick (Hgg.), *Language of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, New York, S. 325-339.
1991 *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/M.
1993a wie 1991, Frankfurt/M.
1993b *Spielstrukturen in Shakespeares Komödien. "Sommernachtstraum" - "Was ihr wollt"* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1993, Bericht 3), Heidelberg.

Jakobson, R.
1970 Linguistik und Poetik, in: J. Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. II/1: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft I, Zürich-Berlin, S. 142-178.

Jampol'skij, M.B.
1988 *"Mifologija" stekla v novoevropejskoj kul'ture*, Moskau 1988.

Jauss, H.R.
1989 Italo Calvino: "Wenn ein Reisender in einer Winternacht". Plädoyer für eine postmoderne Ästhetik, in: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/M., S. 267-301.

Kabakov, I.
1994a Müll, in: ders., *Shek Nr. 8, Bauman-Bezirk, Stadt Moskau*, hg. G. Hirt/S. Wonders, Leipzig, S. 110-112.
1994b Nosdrjow und Pljuschkin, in: ders., *Shek Nr. 8, Bauman-Bezirk, Stadt Moskau*, hg. G. Hirt/S. Wonders, Leipzig, S. 140-149.

Kabakov, I./B. Groys
1991 Müll. Musor, in: dies., *Die Kunst des Fliehens. Dialog über Angst, das heillige Weiß und den sowjetischen Müll*, München - Wien, S. 103-106.

Kasack, W.
1982 Po povodu pervogo sobranija stichotvorenij Konstantina Vaginova, in: *Konstantin Vaginov, Sobranie Stichotvorenij*, hg. L. Čertkov, München, S. 7-10.

Kasper, K
1993 Absurde Prosa des Obėriu: Daniil Charms und Konstantin Vaginov, in: ders. (Hg.), *Russische Prosa im 20. Jahrhundert. Eine Literaturgeschichte in Einzelporträts: 1914-1934*, München, S. 273-279.

Kaverin, V.
1971 V starom dome (Vospominanija), in: *Zvezda* 10, S. 144-153.

Keller, C.
1994 Moskau - drittes Rom, Ms. Konstanz.

Kellman, S.G.
1976a The Fiction of Self-Begetting, in *Modern Language Notes* 91, S. 1243-1256.
1976b The Self-Begetting Novel, in: *Western Humanities Review* 30, 2, S. 119-128.

Keys, R.
1989 The Unwelcome Tradition: Bely, Gogol and Metafictional Narration, in: J. Grayson/F. Wigzell (Hgg.), *Nikolay Gogol: Text and Context*, London, S. 92-108.

Kibal'nik, S.A.
1993 Petrograd 1917-20 v neizvestnom stichotvornom sbornike Konstantina Vaginova, in: *Novyj žurnal* 2, S. 69-77.
1994 Materialy K.K. Vaginova v rukopisnom otdele Puškinskogo doma, in: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1991 god*, Sankt Peterburg, S. 63-80.

Konersmann, R.
1991 *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt/M.

Konstriktor, B.
1990 Otkrytie Peterburga: Istoričeskaja tema u obėriutov, in: *Sumerki* 9, Leningrad, S. 100-106.

Koschmal, W.
1986 Vom "mythischen" zum absurden Dialog. Zur Poetik ostslavischer Volksspiele, in: *Poetica* 18, H.1-2, S. 27-50.

Kryšinski, W.
1988 Metafictional Structures in Slavic Literatures: Towards an Archeology of Metafiction, in: Th. D'haen/H. Bertens (Hgg.), *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam - Antwerpen, S. 63-82.

Lachmann, R.
1970 Die "Verfremdung" und das "neue Sehen" bei Viktor Šklovskij, in: *Poetica* 3, S. 226-249.
1973 Faktographie und formalistische Prosatheorie, in: *Ästhetik und Kommunikation* 12, S. 76-87.
1984 Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, in: K.-H. Stierle/R. Warning (Hgg.), *Das Gespräch* (Poetik und Hermeneutik XI), München, S. 133-138.
1987 Vorwort, in: M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, hg. dies., Frankfurt/M., S. 7-46.
1990 *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M.
1994 *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München.

1996 Anmerkungen zu Anthropologie und Literatur, Ms. Konstanz.
1996b Intertextualität, in: *Fischer Lexikon Literatur*, hg. U. Ricklefs, Bd. 2, S. 794-809.

Lauer, R.
1992 Wie ein Roman gemacht wird, in: *Konstantin Vaginov. Werke und Tage des Svistonov*, Münster, S. 9-17.
1993 Käuze und Kuriositäten oder Vom Sinn der Kultur. Zu Konstantin Waginows *Bambocciade*, in: Konstantin Waginow, *Bambocciade*, Leipzig, S. 181-190.

Lauzen, S.
1986 Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title, in: L. McCaffery (Hg.), *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*, New York - Westport/Connecticut - London, S. 93-116.

Levin, I.
1978 The Fifth Meaning of the Motor-Car: Malevich and the Oberiuty, in: *Soviet Union/Union Sovietique*, Vol. 5, part 2 (Special Issue), Temple/Arizona, S. 287-300.

Levin, Ju.I.
1988 Zerkalo kak potencial'nyj semiotičeskij ob''ekt, in: *Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti (Trudy po znakovym sistemam XXII)*, Tartu, S. 6-24.

Lipin, B.
1991 (Rezension zu:) Konstantin Vaginov. *Kozlinaja pesn'. Romany*, Moskau 1991, in: *Literator* 47 (Dezember), S. 7.

Lotman, Ju.M.
1964 Igra kak semiotičeskaja problema i ee otnošenie k prirode iskusstva, in: ders. (Hg.), *Programma i tezisy dokladov v letnej škole po vtoričnym modelirujuščim sistemam, 19-29 avgusta 1964 g.*, Tartu, S. 32-33.
1975 Tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka, in: *Trudy po znakovym sistemam* 7, Tartu, S. 120-143.
1981 Tekst v tekste, in: *Trudy po znakovym sistemam* 14, Tartu, S. 3-18.
1988 K semiotike zerkala i zerkal'nosti, in: *Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti (Trudy po znakovym sistemam XXII)*, Tartu, S. 6-24.

Lotman, Ju.M./Gasparov, B.M.
1975 Igrovye motivy v poème "Dvenadcat'", in: *Tezisy pervoj vsesojuznoj konferencii "Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka*, Tartu, S. 53-63.

Lotman, Ju.M./Minc, Z.G.
1981 Literatura i mifologija, in: *Trudy po znakovym sistemam* 13, Tartu, S. 35-55.

Lotman, Ju.M./B.A. Uspenskij
1971 On the Semiotic Mechanism of Culture, in: *Trudy po znakovym sistemam* 5, Tartu, S. 144-166.
1986 Mythos - Name - Kultur, in: K. Eimermacher (Hg.), *Semiotica Sovietica 2, Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962-1973)*, Aachen, S. 881-907.

Luknickij, P.
1989 O Vaginove. Iz dnevnika P. Luknickogo, in: *Literaturnoe obozrenie* 5, S. 71-72.

Majorov, E.
1993 Velikie kartežniki, in: ders. (Hg.), *Igra v karty po-russki. Iz otečestvennoj klassiki*, Moskau, S. 5-14.

Makedonov, A.
1968 *Nikolaj Zabolockij*, Leningrad, S. 45.

Malmšted, D./Šmakov, G.
1977 Konstantin Vaginov, in: *Apollon-77*, hg. M. Semjakin, Paris, S. 34-41.

Marino, J.A.G.
1985 An Annotated Bibliography of Play and Literature, in: *Canadian Review of Comparative Literature - Revue Canadienne de Littérature Comparée* 12.2 (June), S. 306-358.

Mazur, N.
1990 Trudy i dni neizvestnogo literatora, in: *Literaturnoe obozrenie* 9, S. 56-58.

McHale, B.
1987 Chinese-Box Worlds, in: *Postmodernist Fiction*, London, S. 112-130.
1992 *Constructing Postmodernism*, London - New York.

Mejlach, M.B.
1990 Škap i kolpak: fragment obėriutskoj poėtiki, in: *Tynjanovskij sbornik. Četvertye Tynjanovskie čtenija*, Riga, S. 181-193.
1990a Mythopoesis obėriutiana. Zametki k postroeniju obėriutskoj (mifo-)poėtiki, in: *Pjatye Tynjanovskie čtenija*, Riga, S. 36-38.
1992 Obėriuty i živopis' (zametki k teme), in: *Šestye Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, hg. M.O. Čudakova, Riga-Moskau, S. 44-48.
1992a "Die äußerste Linke unserer Vereinigung". Aleksandr Vvedenskij und Obėriu, in: *Schreibheft* 40, S. 92-103.
1994 "Ja ispytyval slovo na ogne i na stuže...". Vstupitel'naja stat'ja, in: *Poėty gruppy "Obėriu"*, hg. ders., Sankt Peterburg, S. 5-58.

Menninghaus, W.
1987 *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt/M.

Mepham, J.
1991 Narratives of Postmodernism, in: E. Smyth (Hg.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London, S. 138-155.

Milner-Gulland, R.R.
1976 Grandsons of Kozma Prutkov: Reflections on Zabolockij, Oleynikov and Their Circle, in: *Russian and Slavic Literature. Selected Papers in the Humanities from the Banff '74 International Conference*, hgg. R. Freeborn/R. Milner-Gulland/C.A. Ward, Cambridge/Mass., S. 313-327.
1979 "Left Art" in Leningrad: The OBERIU Declaration, in: *Oxford Slavonic Papers, N.S.* 3, S. 65-75.

Moranjak-Bamburač, N.
1991 *Metatekst*, Sarajevo.
1994 Avtointerpretacija i postanaliz, in: *Russian Literature* XXXVI, S. 81-94.

Morev, G.A.
1992 Konstantin Vaginov: Obretenie čitatelja, in: *Novoe literaturnoie obozrenie* 1, S. 232-235.

Morson, G.S.
1978 Reading between the Genres: Dostoevsky's "Diary of a Writer" as Metafiction, in: *Yale Review* 68/2 , S. 224-234.

Moskovskaja, D.S.
1993a *Postavangard v russkoj proze 1920-1930-ch godov (genezis i problemy poëtiki), Avtoreferat dissertacii .. kand. filolog. nauk*, Moskau.
1993b "Častnye mysliteli" 30-ch godov: postavangard v russkoj proze, in: *Voprosy filosofii* 8, S. 97-104.

Nappel'baum, I.
1990 Pamjatka o poëte, in: *Avrora* 9, S. 140-145.

Nikitaev, A.
1991 Obëriuty i futurističeskaja tradicija, in: *Teatr* 11, S. 4-7.

Nikol'skaja, T.L.
1967 O tvorčestve K. Vaginova, in: *Materialy XXII naučnoj studenčeskoj konferencii*, č. 1, Tartu.
1978 "Vaginov", in: *Kratkaja literaturnaja ėnciklopedija*, Bd. 9, Moskau, S. 169.
1988 K.K. Vaginov (Kanva biografii i tvorčestva), in: *Tynjanovskij sbornik. Četvertye Tynjanovskie čtenija*, Riga, S. 67-88.
1989 Literaturnyj archiv: Konstantin Vaginov. "Pomnju ja aleksandrijskij zvon..", in: *Literaturnoe obozrenie* 1, S. 105-107.
1989b Konstantin Vaginov, in: *Neva* 4, S. 67.
1989c (Posleslovie:) O Vaginove. Iz dnevnika P. Luknickogo, in: *Literaturnoe obozrenie* 5, S. 72.
1989d Konstantin Vaginov, in: *Rodnik* 6, S. 72.
1989e O poëzii Konstantina Vaginova, in: *Den' poëzii*, Leningrad, S. 261-264.
1990 K voprosu o russkom Ėkspressionizme, in: *Tynjanovskij sbornik. Četvertye Tynjanovskie čtenija*, Riga, S. 173-180.
1990a Tema mističeskogo sektanstva v russkoj poëzii 20-ch godov XX veka, in: *Puti razvitija russkoj literatury. Literaturovedenie. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*, Tartu, S. 157-169.
1990b Teatralizacija života, in: *Pojmovnik ruske avangarde* 8, hg. A. Flaker/D. Ugrešič, Zagreb, S. 57-64.
1991 Konstantin Vaginov, ego vremja i knigi, in: K.K. Vaginov, *Kozlinaja pesn'. Romany*, hg. S.P. Zalygin, Moskau, S. 3-11.
1991a The Oberiuty and the Theatricalisation of Life, in: N. Cornwell (Hg.), *D. Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials*, London, S. 195-199.
1992 Dopolnenija k bibliografii K. Vaginova, in: *Šestye Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, hg. M.O. Čudakova, Riga - Moskau, S. 301-306.
1992a (Vstupitel'naja stat'ja:) K. Vaginov. Neopublikovannoe i maloizvestnoe, in: *Zvezda* 2, S. 168-169.

Nikol'skaja, T.L./Čertkov, L.
1967 Konstantin Vaginov, in: *Den' poezii*, Leningrad, S. 77-79.

Nikol'skaja, T.L./Ėrl', V.I.
1991 Primečanija, in: Konstantin Vaginov. *Kozlinaja pesn'. Romany*, Moskau, S. 544-591.

Nikol'skaja, T.L./Ėrl', V.I./Gerasimova, A.G. (Hgg.)
1993 K.K. Vaginov. Poėma. Recenzii. "Dramatičeskaja poėma o Filostrate", in: *de visu* 6(7), S. 15-28.

Oesterle
1985 Arabeske und Roman. eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels *Brief über den Roman*, in: D. Gratthoff (Hg.), *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, Frankfurt/M., S. 233-292.

Paleari, L.
1981 La letteratura e la vita nei romanzi di Vaginov, in: *Rassegna sovietica* 5 (Sept.-Okt.), S. 153-170.
1984 Tvorčestvo glazami tvorca: roman o pisatel'skoj kuchne, in: K. Vaginov, *Trudy i dni Svistonova*, New York, S. I-XI.

Perlina, N.
1984 Vzaimootnošenija literaturnych teorii i poėtičeskoj praktiki v literaturno-filosofskich kružkach 1920-ch godov: Michail Bachtin i Konstantin Vaginov. Abstract of paper presented at the conference "Discontinuous Discourses in Modern Russian Literature", Oxford.
1988a Konstantin Vaginov (1899-1934), in: E. Etkind u.a. (Hgg.), *Histoire de la littérature Russe. Le XXe siècle** - La Révolution et les années vingt*, Turin, S. 474-482.
1988b La "prose de Leningrad", in: E. Etkind u.a. (Hgg.), *Histoire de la littérature Russe. Le XXe siècle** - La Révolution et les années vingt*, Turin, S. 407-415.

Pfister, F.
1959 Ekstase, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 4, Stuttgart, Sp. 944-987.

Pfister, M.
1985 Konzepte der Intertextualität, in: U. Broich/ders. (Hgg.), Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen, S. 1-30.

Polheim
1966 *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München - Wien - Paderborn.

Pomian, K.
1988 *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin.

Popovič, A.
1976 Aspects of Metatext, in: *Canadian Review of Comparative Literature* (Fall), S. 225-235.

Preisendanz
1978 Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung, iin: H. Steffen (Hg.), *Die deutsche Romantik*, Göttingen.

Rabinovič, E.G.
1972 "Pir" Platonova i "Pir vo vremja čumy" Puškina, in: *Antičnost' i sovremennost': k 80-letiju Fedora Aleksandroviča Petrovskogo*, Moskau.

Reckwitz, E.
1986 Der Roman als Metaroman. Salman Rushdie, "Midnight's Children"; Kazuro Ishiguro, "A Pale View of Hills"; John Fowles, "Mantissa", in: *Poetica* 18, 1-2, S. 139-164.

Roberts, G.
1992 A Matter of (Dis)Course: Metafiction in the Works of Daniil Kharms, in: *New Directions in Soviet Literature*, hg. Sh.D. Graham, Basingstoke - London, S. 138-163.
1994 Of Words and Worlds: Language Games in "Elizaveta Bam" by Daniil Kharms, in: *The Slavonic and East European Review* 72, Nr. 1 (Jan.), S. 38-59.

Roheim, G.
1919 *Spiegelzauber*, Leipzig.

Rose, M.
1979 *Parody / Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London.
1993 *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge.

Schäbler, B.
1983 *Amerikanische Metafiction im Kontext der Europäischen Moderne*, Giessen.

Schaeder, H.
1957 *Moskau das dritte Rom*, Darmstadt.

Schahadat, S.
1995 *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*, Frankfurt/M. u.a.

Schmid, W.
1992 *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov - Babel'- Zamjatin*, Frankfurt/M.

Scholes, R.
1979 *Fabulation and Metafiction*, Urbana - Chicago - London.

Schwalm, H.
1991 *Dekonstruktion im Roman. Erzähltechnische Verfahren und Selbstreflexion in den Romanen von Vladimir Nabokov und Samuel Beckett*, Heidelberg.

Schulte, H. (Hg.)
1978 *Spiele und Vorspiele: Spielelemente in Literatur, Wissenschaft und Philosophie*, Frankfurt/M.

Seager, D.L.
1991 *Stories Within Stories. An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, New York u.a.

Segal, D.
1981 Literatura kak ochrannaja gramota, in: *Slavica Hierosolymitana* V-VI, Jerusalem, S. 151-244.

Shepherd, D.
1992 *Beyond Metafiction. Self-Consciousness in Soviet Literature*, Oxford.

Sigov, S.
1986 Istoki poëtiki Obëriu, in: *Russian Literature* XX, S. 87-96.

Šindina, O.V.
1989 O karnaval'noj prirode romana Vaginova "Kozlinaja pesn'", in: *Anna Achmatova i russkaja kul'tura načala XX veka. Tezisy konferencii*, Moskau, S. 94-97.
1990 Nekotorye osobennosti poëtiki rannej prozy Vaginova, in: G.A. Morev (Hg.), *Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka*, Leningrad, S. 103-107.
1990a K semantike imen v romane Vaginova "Kozlinaja pesn'": Teptelkin, in: *Naučno-teoretičeskoe obespečenie professional'noj podgotovki studentov pedvuza*, vyp. 2, Saratov, S. 73-74.
1991a Teatralizacija povestvovanija v romane Vaginova "Kozlinaja pesn'", in: *Teatr* 11, S. 161-171.
1991b K otzvukam stat'i "Slovo i kul'tura" v chudožestvennom mire Vaginova, in: *Osip Mandel'štam: Poëtika i tekstologija. K 100 letiju so dnja roždenija. Materialy naučnoj konferencii 27-29 dekabrja 1991*, hg. Ju. L. Frejdin, Moskau, S. 68-72.
1992a Neskol'ko zamečanij k probleme "Vaginov i Gumilev", in: I.G. Kravcova u.a. (Hgg.), *N. Gumilev i russkij Parnas. Materialy naučnoj konferencii 17-19 sentjabrja 1991 g.*, Sankt Peterburg, S. 84-91.
1992b K vyjavleniju antičnogo sloja romana Vaginova "Kozlinaja pesn'", in: *Balkanskie čtenija 2. Simpozium po strukture teksta*, Moskau, S. 145-150.
1992c (Rezension zu:) K.K. Vaginov. "Kozlinaja pesn'". Romany. M., "Sovremennik", 1991, in: *Volga* 7-8, S. 144-146.
1993a K interpretacii romana Vaginova "Kozlinaja pesn'", in: *Russian Literature* XXXIV, S. 219-240.
1993b Muzykal'naja tema v romane Vaginova "Kozlinaja pesn'", in: *Russkoj avangard v krugu evropejskoj kul'tury. Meždunarodnaja konferencija Moskva 4-7 janvarja 1993*, Moskau, S. 64-70.
1993c Motiv Barokko v romane Vaginova "Kozlinaja pesn'", in: *Barokko v avangarde - avangard v Barokko. Tezisy i materialy konferencii Moskva, dekabr' 1993*, hg. N.M. Kurennaja u.a., Moskau, S. 42-44.

Širokov, V.
1991 Poët tragičeskoj zabavy. Posleslovie k reprintnomu izdaniju, in: K.K. Vaginov, *Opyty soedinenija slov posredstvom ritma*, Moskau (reprint: Leningrad 1931).

Smirina, A.
1991 Literaturnaja versija K. Vaginova in: *Moskovskij nabljudatel'* 3, S. 60-61.

Smirnov, I.P.
1987 Thesen zur synchronisch-diachronischen Typologie der Avantgarde, in: N.A. Nilsson (Hg.), *The Slavic Literatures and Modernism. Papers presented at the 62nd Nobel Symposium*, Stockholm, S. 7-16.
1988a L'Obèriu, in: E. Etkind u.a. (Hgg.), *Histoire de la litterature Russe. Le XXe siècle** - La Révolution et les années vingt*, Turin, S. 697-710.

1988b Avangard i simvolizm (èlementy postsimvolizma v simvolizme), in: *Russian Literature* XXIII, S. 147-168.
1989 Katachrese, in: A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz - Wien, S. 298-307.
1992 Der kompromittierte Text, in: *Schreibheft* 39, S. 119-123.
1994 *Psichodiachronologika. Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do našich dnej*, Moskau.

Smyth, E.
1991 The "nouveau roman": Modernity and Postmodernity, in: ders. (Hg.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London, S. 54-73.

Spariosu, M.
1982 *Literature, Mimesis and Play. Essays in Literature Theory*, Tübingen.
1989 *Dionysos reborn. Play and the Aestetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*, Ithaca - London.

Stoicheff, P.
1991 The Chaos of Metafiction, in: N.K. Hayles (Hg.), *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago u.a., S. 85-99.

Stolovič, L.N.
1988 Zerkalo kak semiotičeskaja, gnoseologičeskaja i aksiologičeskaja model', in: *Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti (Trudy po znakovym sistemam XXII)*, Tartu, S. 45-51.

Striedter (Hg.)
1969 *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, Köln.

Strohschneider-Kohrs
1978 *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen.

Timenčik, P.D.
1981 Tekst v tekste u akmeistov, in: *Trudy po znakovym sistemam* 14, Tartu, S. 65-75.

Toporkov, A.L. (Hg.)
1989 Proza Konstantina Vaginova: "Trudy i dni Svistonova", in: *Russkaja reč'* 2 (Mar-Apr), S. 46-55.

Toporov, V.N.
1984 Peterburg i peterburgskij tekst russkoj literatury, in: *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg (Trudy po znakovym sistemam XVIII)*, Tartu, S. 4-19.
1984b K simvolike okna, in: *Balto-slavjanskie issledovanija*, Moskau, S. 164-185.
1993 Veščʼ v antropocentričeskoj perspektive, in: *Aequinox. MCMXCII*, hg. E.G. Rabinovič/I G. Višnevečkij, Moskau, S. 70-167.

Torop, P.Ch.
1981 Problema inteksta, in: *Trudy po znakovym sistemam* 14, Tartu, S. 33-44.

Tretner, A.
1993 Anmerkungen, in: K. Waginow, *Bambocciade*, Leipzig, S. 159-179.

Ugrešič, D.
1981 Metatekstne razine u romanima Konstantina Vaginova, in: *Književnost, avangarda, revoljucija: ruska književna avangarda XX stoljeca* (Sonderband), hg. dies./A. Flaker, Zagreb, S. 199-207.

1990 Avangard i sovremennost' (Vaginov i Kabakov: tipologičeskaja parallel'), in: *Russian literature* 27, S. 83-96.

Urban, P.
1992 Konstantin Vaginov - Biographisches Stichwort, in: K. Vaginov, *Der Stern von Bethlehem*, Berlin, S. 28-30.

Vaginov, K.K.
1989 *Kozlinaja pesn'. Trudy i dni Svistonova. Bambočada*, hg. A. Vaginova, Moskau.
1991 *Kozlinaja pesn'. Romany*, hg. S.P. Zalygin, Moskau.

Vasil'ev, I.E.
1991 *Obėriuty*. Teoretičeskaja platforma i tvorčeskaja praktika: Učebnoe posobie, Sverdlovsk: UrGu.

Verner, V.
1989 Istorija odnoj knigi, in: *Russkaja mysl'*, 6. Oktober, Nr. 3796, Paris, S. 9.

Vulis, A.
1965 *Sovetskij satiričeskij roman*, Taškent.

Waugh, P.
1984 *Metafiction: The Theory and Practice of Selfconscious Fiction*, London.

Wolf, W.
1993a *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen.
1993b Radikalität und Mäßigung: Tendenzen experimentellen Erzählens, in: A. Maack/R. Imhof (Hgg.), *Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960*, Darmstadt, S. 34-53.

Zavališin, V.
1979 (Rezension zu:) "Kozlinaja pesn'", in: *Novyj žurnal* 135, New York, S. 233-235.
1984 Proza i stichi Konstantina Vaginova, in: *Novyj žurnal* 157, New York, S. 283-290.

Zernov, B.A.
1973 "Vzgljad iz okna" v nemeckom iskusstve ėpochi romantizma, in: *Trudy Gosudarstvennogo Ėrmitaža* XIV, Leningrad, S. 140-154.

Zholkovsky, A.K.
1978 The Window in the Poetic World of Boris Pasternak, in: *New Literary History* 9, S. 279-314.

Zoljan, S.T.
1988 "Svet moj, zerkal'ce, skaži..." (k semiotike volšebnogo zerkala), in: *Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti (Trudy po znakovym sistemam XXII)*, Tartu, S. 32-44.

Slavistische Beiträge

(1996–1997)

Herausgegeben von Peter Rehder

334. **Schmaus,** Alois: Lehrbuch der serbischen Sprache. Band II. Vollständig neu bearbeitet vor Vera Bojić. 1996. 252 S. 36.- DM. (3-87690-624-5) (Studienhilfen. 4.)

335. **Lauersdorf,** Mark Richard: The question of 'Cultural Language' and interdialectal norm ir 16th century Slovakia. A phonological analysis of 16th century Slovak administrative-lega texts. 1996. 267 S. 44.- DM. (3-87690-640-7)

336. **Huelmann,** Magdalene: Die litauischen und lettischen Arbeitslieder. Em Vergleich. 1996. 318 S. 48.- DM. (3-87690-641-5)

337. **Drews,** Peter: Deutsch-slavische Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert. 1996. 430 S. 52.- DM. (3-87690-642-3)

338. **Mendoza,** Imke: Zur Koordination im Russischen: *u*, *a* und *da* als pragmatische Konnektoren. 1996. 248 S. 44.- DM. (3-87690-648-2)

339. **Eggers,** Martin: Das Erzbistum des Method. Lage, Wirkung und Nachleben der kyrillomethodianischen Mission. 1996. 185 S. 40.- DM. (3-87690-649-0)

340. **Maurice,** Florence: Der modale Infinitiv in der modernen russischen Standardsprache. 1996. 337 S. 48.- DM. (3-87690-650-4)

341. **Willich,** Heide: Lev. L. Kobylinskij-Ellis: Vom Symbolismus zur *ars sacra*. Eine Studie über Leben und Werk. 1996. 299 S. 48.- DM. (3-87690-651-2)

342. **Slavistische Linguistik 1995.** Referate des XXI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens. Mainz 26.-29.9.1995. Herausgegeben von Wolfgang Girke. 1996. II. 456 S. 56.- DM. (3-87690-662-8)

343. **Федор Сологуб: Собрание сочинений.** Том второй: Рассказы (1909-1921). Составитель Ульрих Штельтнер. 1997. VIII. 434 S. 54.- DM. (3-87690-663-6)

344. **Evans-Romaine,** Karen: Boris Pasternak and the tradition of German romanticism. 1997. 329 S. 48.- DM. (3-87690-664-4)

345. **Kluge,** Robert: Der sowjetische Traum vom Fliegen. Analyseversuch eines gesellschaftlichen Phanomens. 1997. II. 246 S. 44.- DM. (3-87690-665-2)

346. **Oppermann,** Hans u.a.: Частное неофициальное письмо и тексты-рассуждения Persönlicher Briefwechsel und Erörterungen auf Russisch. Ein Lehr- und Übungsheft für Fortgeschrittene. 1997. 123 S. 20.- DM. (3-87690-666-0) (Studienhilfen. 5.)

347. **Sippl,** Carmen: Reisetexte der russischen Moderne. Andrej Bely i und Osip Mandel'štam im Kaukausus. 1997. 283 S. 46.- DM. (3-87690-667-9)

348. **Birnbaum,** Henrik, Jos **Schaeken**: Das altkirchenslavische Wort. Bildung – Bedeutung – Herleitung. Altkirchenslavische Studien I. 1997. 190 S. 36.- DM. (3-87690-668-7)

349. **Israeli,** Alina: Semantics and pragmatics of the "reflexive" verbs in Russian. 1997. 226 S. 42.- DM. (3-87690-669-5)

350. **Ylli,** Xhelal: Das slavische Lehngut im Albanischen. I. Teil: Lehnwörter. 1997. 344 S. 48.- DM. (3-87690-670-9)

351. **Frei,** Bohumil Jiří: Tschechisch gründlich und systematisch. Ein Lehrbuch. Band I. 1997. 360 S. 36.- DM. (3-87690-671-7) (Studienhilfen. 6.)

352. **Šemjatova,** Bärbel: Sologubs Schopenhauerrezeption und ihre Bedeutung für die Motivgestaltung in seinen Erzählungen. 1997. 451 S. 54.- DM. (3-87690-672-5)

353. **Зализняк,** Анна А., Алексей Д. Шмелев: Лекции по русской аспектологии. 1997. 151 S. 26.- DM. (3-87690-673-3) (Studienhilfen. 7.)

354. **Slavistische Linguistik 1996.** Referate des XXII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens. Potsdam 17.-20.9.1996. Herausgegeben von Peter Kosta und Elke Mann. 1997. 368 S. 50.- DM. (3-87690-691-1)