

Daniela von Heyl

Die 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>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

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

Daniela von Heyl - 9783954795246
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:30:24AM
via free access

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK · 57
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

Daniela von Heyl

Die Prosa
Konstantin Vaginovs

1993

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

Konstantin Vaginov (1899-1934) war in den Sankt Petersburger Literaturkreisen der zwanziger Jahre sehr gut bekannt. Seit Mitte der dreißiger Jahre bis in die zweite Hälfte der sechziger Jahre wurde er in der Sowjetunion jedoch nicht publiziert. Erst dank Perestrojka konnte sein Werk in Rußland in vollem Umfang veröffentlicht werden.

Die vorliegende Arbeit ist die erste monographische Darstellung seiner Prosa. Sie konzentriert sich auf die inhaltliche Analyse seiner Romane, und dabei im wesentlichen auf das für Vaginov zentrale Thema des Unterganges der alten Welt und der Herausbildung einer entgegengesetzten neuen Welt.

Ich danke meinem Lehrer Professor Dr. Wolfgang Kasack für seine Unterstützung. Durch den engen Kontakt des Slavischen Instituts in Köln mit dem Gorkij-Literatur-Institut in Moskau, der in den letzten Jahren entstehen konnte, hatte ich während eines längeren Aufenthalts in Moskau gute Möglichkeiten, die Arbeit vorzubereiten. Dank schulde ich auch Anna Gerasimova, die mir bei meinen Recherchen eine große Hilfe war. D.v.H.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Heyl, Daniela von:

Die Prosa Konstantin Vaginovs / Daniela von Heyl.

- München : Sagner, 1993

(Arbeiten und Texte zur Slavistik ; 57)

ISBN 3-87690-510-9

NE: GT



Alle Rechte vorbehalten

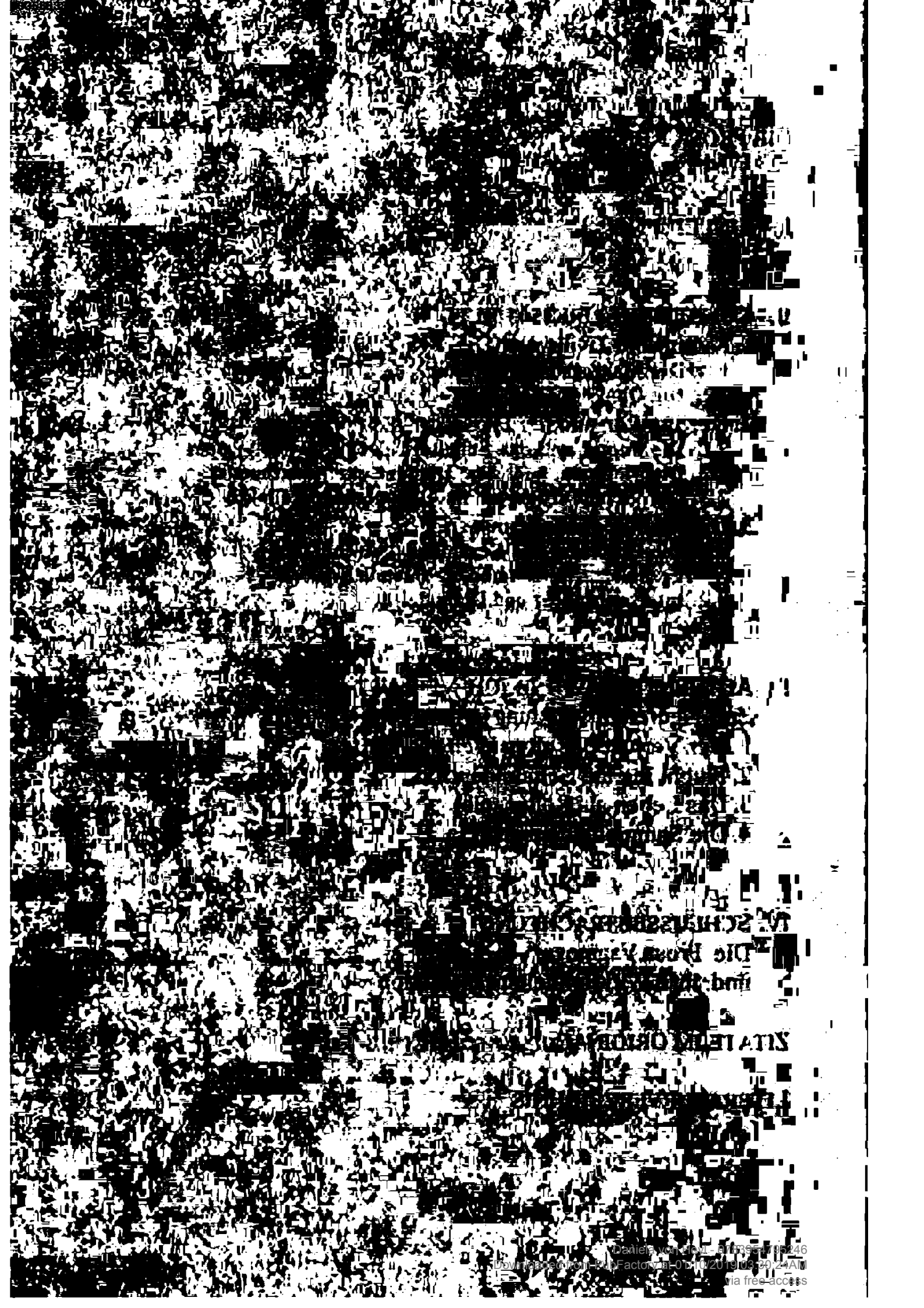
ISSN 0173-2307

ISBN 3-87690-510-9

Gesamtherstellung: Kleikamp Druck GmbH, Köln

DIE PROSA KONSTANTIN VAGINOV'S

I. EINLEITUNG	7
II. KUNST UND WIRKLICHKEIT	14
1. Kultur und Zivilisation	15
1.1. Der Makrorraum der Kultur	15
1.2. Die Qual des Dichters	19
2. Der Lyriker und der Prosaiker	23
2.1. Die Poetik und das Scheitern des Neizvestnyj poet	24
2.2. Die Methode und das Dämonische Svistonovs	31
2.3. Die Schöpferfiguren als Doppelgängerkollektiv	39
3. Die Öffnung der Kunst	46
3.1. Die Brechung des Erzählens - Autor, fiktive Erzählerinstanzen und erzählende Figuren	48
3.2. Intertextualität und Dialogizität	56
III. AUTHENTIZITÄT UND ICH-VERLUST	63
Zur Figurenentwicklung in der Prosa Vaginovs	
1. Der Verlust der alten Welt	64
2. Flucht in eine Scheinidentität	70
3. Das Leben als Rollenspiel	74
4. Die Sammelleidenschaft	82
IV. SCHLUSSBETRACHTUNG	89
Die Prosa Vaginovs und ihre Wirklichkeitspräsentation	
ZITATE IM ORIGINAL	95
LITERATURVERZEICHNIS	108



I. EINLEITUNG

Die Prosa Konstantin Vaginovs entstand in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren, in einer Zeit, deren geistiges Leben nicht nur in Rußland, sondern in der gesamten europäischen Welt von einem Pathos des Umbruchs und der Erneuerung gekennzeichnet war.

Das Erlebnis des Verlustes eines bis dahin ungebrochenen Ganzheitsgefühls, einer harmonischen Übereinstimmung von Individuum, Kultur und Weltempfinden und die damit einhergehende Infragestellung althergebrachter Denkweisen, Formen und Werte war ein gesamteuropäisches Phänomen, das eine ganze Generation und die an sie gebundene Kultur der Avantgarde prägte. Es entstanden verschiedenste künstlerische Strömungen wie der Dadaismus, der französische Surrealismus, der deutsche Expressionismus, der Futurismus in Italien und Rußland u.a., die alle von dem Gefühl getragen waren, an der historischen Schnittstelle zwischen zwei Jahrhunderten, Epochen, Kulturwelten zu stehen und deren Begründer sich bei aller Zukunftsorientiertheit doch der alten Welt, in der sie noch aufgewachsen waren, verbunden fühlten. Seinen prägnantesten Ausdruck fand dieses Weltempfinden vielleicht in O. Spenglers *Der Untergang des Abendlandes*. Im Prosawerk Vaginovs erfuhre diese gesamteuropäische Stimmung auf Grund der politischen und gesellschaftlichen Ereignisse in Rußland nach 1917 eine existentielle Vertiefung und Konkretisierung.

Konstantin Vaginov wurde 1899 als Sohn wohlhabender Eltern in Sankt Petersburg geboren und gehörte einer Generation an, die bereits geformt in die Jahre der gesellschaftspolitischen Umwälzungen eintrat, aber noch jung genug war, den Veränderungen mit jugendlicher Offenheit zu begegnen. Dementsprechend war Vaginovs Verhältnis zum bolschewistischen Umsturz ambivalent. Einerseits erlebte er ihn als Befreiung aus der Enge der ihm verhaßten kleinbürgerlichen Welt des Elternhauses und als Chance für etwas Neues, andererseits empfand er zugleich tief den damit verbundenen

Verlust und fühlte sich in der neuen sowjetischen Wirklichkeit fremd und verwaist.¹

Zu Beginn der zwanziger Jahre wurde dieses Gefühl der Verlorenheit aufgefangen durch das fieberhafte und energiegeladene kulturelle Leben im Petrograd des Kriegskommunismus. Auf dem Hintergrund von Chaos, Hunger und Kälte hatten sich vor allem um das "Haus der Künste" eine Vielzahl literarischer Zirkel und Salons gebildet: In einer Atmosphäre geistiger Freiheit lasen Dichter und Schriftsteller ihre Werke und diskutierten über Kunst. Ol'ga Forš erinnert sich in ihrem Roman *Sumasšedšij korabl'* (Das Narrenschiff) an diese Zeit:

„Durch das Gefühl der Brüchigkeit und Anspannung – einen gewöhnlichen Alltag gab es nicht mehr – war das Leben selbst keineswegs zu einer willkürlichen Anhäufung von Fakten geworden, sondern zur Kunst, mit diesen Fakten zu leben. Es existierten weder gewöhnliche Normen, die das Verhältnis von Arbeit und Freizeit geregelt hätten, noch bestand die Notwendigkeit, die eine oder andere Maske aufzusetzen, wozu einen bislang die eigene Stellung oder die altgewohnte Hierarchie der intellektuellen Werturteile verpflichtet hatte. Und gleichzeitig fanden die Menschen – wie am Rande eines Vulkans die fruchtbarsten Weinberge liegen – gerade in diesen Jahren zu ihrer besten Blüte.“²

Zu Beginn des Jahres 1921, zurückgekehrt nach zweijährigem Frontdienst in der roten Armee, fand Vaginov als Dichter Eingang in das kulturelle Leben Petrograds. Er beteiligte sich an der Arbeit fast aller literarischer Vereinigungen und stand im Laufe der Zeit verschiedenen Strömungen wie dem Symbolismus, dem Akmeismus und den Emotionalisten nahe, ohne sich je ganz mit einer der Gruppen zu identifizieren.

Noch Anfang desselben Jahres trat er in die Gruppen "Abbatstvo gaerov", deren Mitglieder Gedichte im Stil des Egofuturismus

¹ Vgl. N. Čukovskij: *Konstantin Vaginov*, in: ders., *Literaturnye vospominanija*, Moskau 1989, S. 182.

² O. Forš: *Sumasšedšij korabl'*, Washington 1964, S. 91 [Übersetzung hier und im folgenden, sofern nicht anders angegeben, von mir. Russisches Original siehe S. 95ff].

schrieben, und "Kol'co poëtov im. K. M. Fofanova" ein. Im Rahmen des Programms des "Kol'co poëtov" wurde im Herbst 1921 sein erster Gedichtband, *Putešestvie v chaos* (Reise ins Chaos), veröffentlicht. Zu dieser Zeit nahm Vaginov außerdem regelmäßig an den Übungen des "Studio für Literatur" teil, die unter der Leitung N. Gumilevs im "Haus der Künste" veranstaltet wurden. Gumilev nahm ihn in die Gruppe "Cech poëtov" auf und wenig später auch in den "Sojus poëtov". Als sich aus dem Seminar Gumilevs die Gruppe "Zvučaščaja rakovina" bildete, wurde Vaginov auch hier Mitglied.

Im Juli 1921 gründete Vaginov gemeinsam mit N. Tichonov und S. Kolbas'ev die Gruppe "Ostrovitjane", die sich gegen den Akademismus der "Cech poëtov" wandte und den "Serapionsbrüdern" nahe stand. Außerdem war Vaginov der Gruppe der Emotionalisten unter Leitung von M. Kuzmin freundschaftlich verbunden und beteiligte sich regelmäßig an den Lesungen im Salon der Familie Nappel'baum.³

In den Jahren 1923 bis 1926 studierte Vaginov am "Institut für die Geschichte der Künste" ("Institut istorii iskusstv") und hörte unter anderem Vorlesungen von Ju. Tynjanov, B. Ėjchenbaum und B. Ėngel'gardt. Auch mit dem Kreis um M. Bachtin wurde er in diesen Jahren bekannt. Die letzten Gruppen, deren Mitglied Vaginov gegen Ende der zwanziger Jahre wurde, waren "Abdem" und "Obëriu". 1926 veröffentlichte Vaginov seinen zweiten Gedichtband *Stichotvorenija* (Gedichte) und 1931 wurde der letzte Gedichtband *Opyty soedinenija slov posredstvom ritma* (Versuche der Verbindung von Worten mit Hilfe des Rhythmus) herausgegeben.⁴

Daß Vaginov an Gruppen teilnahm, die sich teilweise ihrem Grundanliegen nach widersprachen, begründete sich in seinem tiefen Interesse für den Menschen, das Leben und für alles, was die Kunst betraf. Vaginov war ein aufmerksamer Beobachter seiner Zeit, dessen Prosa nicht zuletzt auch dem Bedürfnis entsprang, seine Beobachtungen und sein Empfinden der Gegenwart zu verbalis-

³ Vgl. T. Nikol'skaja: *K. K. Vaginov*, in: *Četvertye tynjanovskie čtenija*, Riga 1988, S. 69-71.

⁴ Vgl. ebd., S. 73, 76 und 77.

sieren. In diesem Sinne bekennt der fiktive Autor seines Romans *Kozlinaja pesn'* (Bocksgesang): „Ich bin kein Schriftsteller, ich bin ein Neugieriger.“⁵ Diese neugierige Offenheit drückt sich auch in dem Charakter der Prosa Vaginovs aus, in der er bei aller Gegenwartsbezogenheit durch eine Fülle von Anspielungen und seinen ironischen Eklektizismus literarische Traditionen aufleben läßt und auf diese Weise deutlich macht, daß er in allen Zeiten und Kulturen und zugleich in keiner zu Hause ist.

In ähnlicher Weise wahrte er auch in seiner Beteiligung am literarischen Leben immer Distanz. Seine Zeitgenossen erinnern sich an einen bescheidenen, stillen Mann, einen Einzelgänger, der in seiner eigenen Dichtungswelt lebte und sich nicht bemühte, verstanden zu werden.

„Zu allen war er gleichermaßen nachgiebig, auffallend höflich, ehrerbietig und wohlwollend, doch er band sich an niemanden. Überall stand er abseits. Niemals verteidigte er die Ansichten irgendeiner Gruppe, er ahmte niemanden nach und ließ sich durch niemanden beeinflussen.“⁶

Im Laufe der zwanziger Jahre trat an die Stelle des Chaos und der damit verbundenen Aufbruchsstimmung und geistigen Freiheit der Jahre des Kriegskommunismus ein neuer sowjetischer Alltag, geprägt von Terror, Konformismus und der Herausbildung einer neuen Bürgerlichkeit. Mit Beginn des Jahres 1921, das B. Ėjchenbaum den „Augenblick der Besinnung“⁷ seiner Generation nannte, dem Tod A. Bloks (1921), der Erschießung N. Gumilevs (1921), dem Tod V. Chlebnikovs (1922), den Selbstmorden S. Esenins (1925) und V. Majakovskijs (1930) und der freiwillig-erzwungenen Ausreise vieler Schriftsteller und Philosophen breitete sich in der russischen Intelligenzija zunehmend eine Atmosphäre geistiger Agonie und Hoffnungslosigkeit aus. Vaginov empfand in dieser Zeit immer tiefer

⁵ K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, in: ders., *Kozlinaja pesn'. Romany*, Moskau 1991, S. 41.

⁶ N. Ćukovskij: op.cit., S. 186.

⁷ B. Ėjchenbaum: *Der Augenblick der Besinnung*, in: *Die Erweckung des Wortes*, Leipzig 1991, S. 305.

die Diskrepanz zwischen historischer Wirklichkeit und geistiger Welt seiner Dichtung. L. Čertkov spricht in diesem Zusammenhang von einer Krisenzeit:

„Diese Periode war äußerst komplex. Indem er die Negation der neuen Wirklichkeit, die im oppositionellen Geist einer Reihe seiner Gedichte Ausdruck gefunden hatte, hinter sich ließ [...], versuchte er [...] aufrichtig – ohne sein poetisches System zu ändern – , sie [die Wirklichkeit] zu verstehen, sie in den Bereich seiner außerzeitlichen Betrachtung einzubinden [...]. Doch er erkannte, daß dies unmöglich war.“⁸

In diesen Jahren wandte sich Vaginov der Prosa zu.

Sein erster und erfolgreichster Roman *Kozlinaja pesn'*, dessen Thema der Verfall der Petersburger Intelligenzija ist, wurde 1927 veröffentlicht. Für eine zweite Auflage, die damals jedoch nicht zustande kam, überarbeitete Vaginov im Jahre 1929 den Roman, der in dieser Fassung erstmals 1991 in Moskau erschien. 1929 veröffentlichte Vaginov *Trudy i dni Svistonova* (Werke und Tage des Svistonov), einen Roman über das Romanschreiben, und 1931 den dritten Roman *Bambočada* (Bambočada), in dem er Sonderlinge und Sammler von Gegenständen der Alltagskultur (Bonbonpapiere, Menükarten, Streichholzschachteln und ähnliches) darstellt. Der Roman *Garpagoniana* (Harpagoniade), der dieses Thema weiterführt, wurde zu Lebzeiten Vaginovs nicht veröffentlicht. Obwohl bereits 1933 abgeschlossen und zur Veröffentlichung gegeben, nahm Vaginov den Roman nochmals zurück, um ihn, auf den Rat N. Tichonovs hin, zu überarbeiten und die sozial-gesellschaftliche Thematik auszuweiten. Durch den Tod Vaginovs im Januar 1934 blieb der Roman auf diese Weise unvollendet.⁹

Vaginov sah sich zu dieser Zeit scharfer Kritik ausgesetzt. Rezensionen, die sich um eine ernsthafte Auseinandersetzung mit seiner Prosa bemühten, wurden kaum mehr zugelassen. Seitens der linien-

⁸ L. Čertkov: *Poézija Konstantina Vaginova*, Nachwort in: K. Vaginov: *Sobranie stichotvorenij*, München 1982, S. 225.

⁹ Vgl. T. Nikol'skaja: Anmerkungen in: K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 579.

treuen Kritik wurden ihm reaktionäre Tendenzen, bourgeoiser Skeptizismus, Verzerrung des sowjetischen Alltags und ähnliches vorgeworfen.¹⁰

Nach seinem Tode wurde Vaginov in der Sowjetunion mehr als dreißig Jahre lang weder publiziert noch in Literaturgeschichten erwähnt. Daß seine Werke dem russischen Leser wieder zugänglich gemacht wurden, ist vor allem T. Nikol'skaja zu verdanken, die sich für eine Wiederauflage sowohl seiner Lyrik (erstmalig 1967 zusammen mit L. Čertkov im Almanach "Den' poëzii"), als auch seiner Prosa (selbstständig erstmalig 1989) engagierte. Die erste vollständige Ausgabe der Romane Vaginovs, in der erstmalig der Roman *Garpagoniana* in Rußland veröffentlicht wurde (1991), ist ebenfalls von T. Nikol'skaja herausgegeben worden.

Auch im Westen kam es zu einer Wiederauflage der Lyrik Vaginovs erst, nachdem T. Nikol'skaja und L. Čertkov 1967 in "Den' poëzii" auf sein Werk aufmerksam gemacht hatten. In den USA wurden in den siebziger Jahren Reprint-Ausgaben zweier Gedichtbände Vaginovs sowie die Romane *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* veröffentlicht. Der Roman *Bambočada* erschien in italienischer Übersetzung 1972 in Turin. Eine erste kommentierte Sammlung aller damals zugänglichen Gedichte Vaginovs mit einem ausführlichen Nachwort von L. Čertkov wurde 1982 von W. Kasack in Köln herausgegeben. 1992 erschienen in deutscher Übersetzung die beiden frühen Erzählungen *Monastyr' Gospoda našego Apollona* (Das Kloster unseres Herrn Apoll) und *Zvezda Vifleema* (Der Stern von Bethlehem) sowie der Roman *Trudy i dni Svistonova*.

Sowohl in der Sowjetunion als auch im Westen wurde Vaginov bisher in Artikeln und Memoiren meist als zeitweiliges Mitglied der Gruppe Obëriu behandelt und in eine Reihe mit N. Zablockij, D. Charms und A. Vvedenskij gestellt.¹¹

¹⁰ Vgl. A. Manfred: *Kladbiščenskaja muza*, in: *Kniga i revoljucija* 1929.12, S. 31-34.

¹¹ Vgl. W. Kasack: Vorwort in: K. Vaginov: *Sobranie stichotvorenij*, a.a.O., S.7 und in: ders., *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, München 1992, S. 1344f; T. Nikol'skaja: Vorwort in: K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'. Trudy i dni Svistonova. Bambočada*, Moskau 1989, S. 5f.

Die Romane Vaginovs stehen mit ihrer Phantasmagorie, ihrer Vereinigung von Groteske und Alltagsleben in der Tradition der Petersburger Povesti Dostoevskijs und Gogol's, sowie in der symbolistischen Tradition Sologubs, Belyjs und Kuzmins. In ihrer experimentellen Form und der Sprache des Absurden sind sie aber auch der Literatur der späten Avantgarde verbunden, deren modernistischen Tendenzen Vaginov durchaus nahestand.

Zentrales Thema der Romane ist die Kollision der alten mit der neuen Welt. Vaginov selbst sagte auf einer Versammlung 1931 zu seiner Verteidigung gegen scharfe Angriffe seitens der Partei:

„In einer Epoche erdrutschartiger Veränderungen, einer Epoche, die eine Grenze zwischen zwei Kulturen – einer sterbenden und einer entstehenden – bildet, erscheinen Menschen, die, als stünden sie an einem Scheideweg, vom Schauspiel des Unterganges gebannt sind. Ich habe nicht die alte Welt besungen, sondern das Schauspiel ihres Unterganges, ganz und gar überwältigt von diesem Schauspiel.“¹²

Mit dem Thema des Untergangs der alten Welt und der Herausbildung einer völlig entgegengesetzten neuen Welt setzt sich Vaginov in seiner Prosa auf zwei Ebenen auseinander. Zum einen reflektiert er über die Fragen und Probleme, die sich in diesem Zusammenhang für die Kunst beziehungsweise für den Künstler stellen. Zum anderen beschreibt er als Beobachter seiner Zeit den historischen Umbruch in seinen Auswirkungen auf den einzelnen Menschen und sein Dasein. Das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit ist eine Problematik, die Vaginov vor allem in seinen ersten beiden Romanen *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* und in den beiden frühen, lyrischen Erzählungen *Monastyr' Gospoda našego Apollona* und *Zvezda Vifleema* (beide Erzählungen schrieb er 1922) thematisierte. In den Romanen *Bambočada* und *Garpagoniana*, in denen Vaginov Menschen beschreibt, die sich in der neuen Welt nicht zurechtfinden und sich in einer immer absurder werdenden inneren Welt der Illusionen isolieren, wird die Beziehung zwischen der Welt der

¹² K. Vaginov, zitiert nach A. Gerasimova: *Trudy i dni Konstantina Vaginova*, in: *Voprosy literatury* 1989.12, S. 158.

Phantasie und der greifbaren Realität, zwischen innerer und äußerer Welt zum Schwerpunkt.

Diesen Themenkomplexen entsprechend untergliedert sich auch die vorliegende Arbeit in zwei Teile und konzentriert sich in der Analyse im wesentlichen auf die inhaltlichen Aspekte der Romane Vaginovs. Angesichts der Tatsache, daß Vaginov selbst von dem „Schauspiel des Unterganges“ der alten Welt betroffen war und die Entstehung der neuen Welt miterlebte, wird dabei zu zeigen sein, daß es ihm in seinen Romanen nicht allein um die Darstellung und Charakterisierung seiner Zeit und um die Schaffung eines Zeitzeugnisses ging. Die Arbeit will deutlich machen, daß die Romane Vaginovs in hohem Maße auf kritischer Selbstreflexion gründen und die Ironie und Sprache des Absurden in der Darstellung des Lebens und der Figuren als eine Form der Wirklichkeitsbewältigung verstanden werden kann. In diesem Zusammenhang wird im ersten Teil der Arbeit auch die Frage gestellt, wie der Lyriker Vaginov und der Prosaiker Vaginov zueinander standen und inwieweit der Übergang zur Prosa auch als eine Antwort auf die Krise des Dichters zu betrachten ist.

II. KUNST UND WIRKLICHKEIT

Die Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit und das Schicksal des Künstlers in einer neuen materialistischen Welt ist eine Problematik, die im Prosawerk Vaginovs und insbesondere in der frühen Erzählung *Monastyr' Gospoda našego Apollona* und den beiden ersten Romanen *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* eine wichtige, wenn nicht zentrale Stellung einnimmt.

In diesem Kapitel werde ich auf dem Hintergrund der problematischen Beziehung von Kultur und Zivilisation die zentralen Schöpferfiguren, die in diesen Werken vorkommen, und ihre verschiedenen kunstphilosophischen Konzeptionen und Schaffensprinzipien einander gegenüberstellen, auf diesem Wege versuchen, Vaginovs Philosophie des Kunstwerks und des Kunstschaffens näherzukommen, und schließlich zeigen, inwieweit Vaginov in seiner Prosa in

der Gegenüberstellung von Figuren des Dichters und des Schriftstellers seine eigene Entwicklung vom Lyriker zum Prosaiker reflektiert.

1. KULTUR UND ZIVILISATION

Die Problematik der Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit sowie die Mission und das Schicksal des Dichters, der am Abgrund zwischen alter und neuer Welt steht, sind Themenkomplexe, die in der Prosa Vaginovs an eine spezifische Kulturauffassung gebunden und nur auf diesem Hintergrund verstehbar sind.

Bereits in den frühen Erzählungen, *Monastyr' Gospoda našego Apollona* und *Zvezda Vifleema*, entwickelt Vaginov in diesem Zusammenhang eine Metaphorik und Symbolik, die in seinen späteren Romanen als bedeutungstragende Motive wiederkehren und weitergeführt werden. In dieser Hinsicht ist die frühe Prosa Vaginovs für das Verständnis seiner späteren Romane aufschlußreich. Die künstlerische Weltsicht, die in den Erzählungen in lyrisch-symbolistischer Form vermittelt wird, findet im ersten Roman Vaginovs, *Kozlinaja pesn'*, ihre Konkretisierung und Vertiefung. Vor allem im Denken der zentralen Figuren Neizvestnyj poët und Teptelkin wird eine Kulturauffassung deutlich, in der sich neben der Rezeption der geschichtsphilosophischen Lehre Spenglers auch die Nähe Vaginovs zur Poetik der Akmeisten, insbesondere zu Mandel'stam zeigt. Diese künstlerische Weltsicht soll im folgenden näher betrachtet werden.

1.1. DER MAKRORAUM DER KULTUR

In der frühen Prosa und in den ersten Romanen Vaginovs spiegelt sich eine Kulturauffassung, nach der die Kultur gedacht wird als ein Makroraum, in dem alle Kulturen und Epochen der Menschheitsgeschichte gegenwärtig und lebendig sind. Geschichte betrachtet Vaginov in diesem Zusammenhang nicht als lineare Chronologie

historischer Ereignisse, sondern als ein Schauspiel ewigen Werdens und Vergehens, in das alle Erscheinungen eingeschlossen sind. So wie auf die dunkle Zeit des Mittelalters die Epoche der Renaissance folgte, werden auch in der Zukunft immer neue Kulturen entstehen und wieder untergehen. Bild für die ewige Erneuerung der Kultur ist in der Dichtungswelt Vaginovs der Vogel Phönix, der immer wieder aus der Asche aufersteht.¹³ Weltgeschichte und Weltkultur realisieren sich somit für Vaginov als eine unendliche Folge von Tod und Wiedergeburt, die das einzelne Individuum und dessen Tod überdauert. Teptelkin sieht in diesem Sinne eine Verwandtschaft des Menschenschicksals mit dem ewigen Kreislauf in der Pflanzenwelt:

„Gewöhnlich glaubte Teptelkin an eine tiefwurzelnde Unveränderlichkeit der Menschheit: einmal entstanden, treibt sie, einer Pflanze gleich, Blüten, die zu Früchten werden, und diese Früchte wiederum zerfallen zu Samen.“¹⁴

Der Kultur- und Geschichtsauffassung Vaginovs liegt ein Zeitverständnis zugrunde, das von den Gesetzen der Chronologie abstrahiert und die verschiedenen Kulturen der Geschichte in ihrer Synchronie begreift. Frei von den Begrenzungen der Zeit und des Raumes herrscht im universalen Raum der Kultur Gleichzeitigkeit. Auf Grund der inneren Verwandtschaft auch durch Jahrhunderte getrennter Kulturen wird für Vaginov in Betrachtung der Gegenwart die Vergangenheit und in Betrachtung der Vergangenheit die Gegenwart transparent.

Indem der Dichter an der Gesamtkultur teilhat, transzendiert er die Begrenztheit der realen Welt und vermag in tiefere, geistig-metaphysische Dimensionen der Wirklichkeit einzudringen. Der Dichter, der wie Philostrat in Vaginovs Verserzählung *1925 god* (Das Jahr 1925) durch vergangene Zeiten und Räume wandelt, erlebt seine Gegenwart zugleich als Gegenwart des Vergangenen. Daher die Nähe des Dichters zum Propheten und zum Seher. In Petersburg

¹³ Vgl. N. Čukovskij: op.cit., S. 188f u. K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 16f und 149.

¹⁴ K. Vaginov: ebd., S. 14.

sieht er zugleich Rom, und die Gegenwart erlebt er als Wiederholung des Überganges vom Hellenismus zum Christentum. So sagt der Neizvestnyj poet in *Kozlinaja pesn'* zu Teptelkin:

„[...] wir haben schon längst - ich künstlich und Sie literarisch - den Untergang durchlebt, und kein Untergang kann uns mehr erstaunen. Ein intelligenter Mensch lebt geistig nicht in einem einzigen, sondern in vielen Ländern, nicht in einer einzigen, sondern in vielen Epochen, und er kann sich einen beliebigen Untergang aussuchen; er wird es nicht traurig, sondern bloß langweilig finden, wenn ihn der Untergang zu Hause erwischt. Er wird nur brummen: habe ich dich also wieder mal getroffen -, und er wird lachen müssen.“¹⁵

Im Wandern des Dichters durch Zeiten und Räume drückt sich der Versuch aus, das Chaos der gegebenen Wirklichkeit in seiner positiven Freiheit von jeder dogmatischen Bestimmung konstruktiv als Neubeginn zu nutzen. Beseelt von dem Glauben an eine neue kulturelle Blüte in der Zukunft, die er mitgestalten will, und zugleich erfüllt von einer tiefen Sehnsucht nach der verlorenen Kultur, tritt der Künstler in einen Dialog mit den vergangenen Kulturen. In diesem Sinne identifiziert sich der Dichter in *Zvezda Vifleema* mit dem griechischen Schriftsteller und Dichter Philostrat als seinem Doppelgänger in der Vergangenheit.¹⁶

In der Vorstellung von der Synchronie und Koexistenz aller Kulturen in einem Makroraum, an dem der Dichter in seiner Hingabe an das Geistige teilhat, wird die Nähe Vaginovs zum Denken der Akmeisten deutlich. Ähnlich wie für O. Mandel'stam vollzieht sich auch für Vaginov das Schreiben von Dichtung als Gespräch mit der Vergangenheit, als ein Prozeß der Erinnerung an die vergangenen Kulturen und in diesem Sinne als Versuch der Teilhabe an der Gesamtkultur. Das Werk des Dichters wird durch das Schaffensprinzip der

¹⁵ Ebd., S. 36f.

¹⁶ Der historische Philostrat war ein griechischer Schriftsteller des 2.-3. Jahrhunderts, der im römischen Imperium lebte und ein Buch über den griechischen Philosophen Appolonios von Tyana verfaßte. Im Werk Vaginovs ist die Figur des Philostrat Alter ego des lyrischen Helden und Verkörperung des Konfliktes der umgedeuteten Begriffe Antike und Christentum (vgl. II.1.2.).

dialogischen Intertextualität zum Spiegel vergangener Texte und damit zum Aufbewahrungsort der Kultur. Kultur wird gedacht als erinnerbare Erfahrung und der Text, beziehungsweise die Summe aller Texte, als das veräußerte Gedächtnis der Kultur.¹⁷

In diesem Sinne kann bei Vaginov, wie O. Šindina in ihrem Artikel über den Roman *Kozlinaja pesn'* feststellt, das Buch als Hort der Kultur verstanden werden und die Sammlung der Bücher in der Bibliothek, ähnlich wie die Münzsammlung, als Repräsentation des Makroriums der Kultur in konkret materialisierter Form. Die Münze und das Buch erscheinen als Vermittler zwischen dem sakralen Raum der Kultur, der sich zwischen den Büchern ausdehnt, und der profanen materiellen Welt, der sie in ihrer dinglichen Qualität angehören. Als eine Art „Fenster in eine andere Welt“ eröffnet das Buch dem Dichter den Blick in den Makrorium der Kultur.¹⁸ Der Erzähler in *Kozlinaja pesn'* gibt ein anschauliches Bild dieser Vermittlerfunktion:

„Ich wische die Bücher ab und nebenher, beim Staubwischen, lese ich sie, heute das eine und morgen ein anderes. Erst zehn Zeilen aus einem Buch und einige Minuten später ein paar Zeilen aus einem anderen. Erst etwas Politisches in französisch, dann irgendein Gedicht in italienisch, danach einen Ausschnitt irgendeiner Reisebeschreibung in spanisch und zuletzt irgendeinen Denkspruch oder ein Fragment auf Lateinisch –, das nenne ich aus der einen Kultur in eine andere springen.“¹⁹

In ähnlicher Weise wird die Münzsammlung des jungen Neizvestnyj poët zum Anlaß für Zeitreisen:

„Zu Hause angekommen, nahm der Junge eine Lupe, riesig wie ein rundes Fenster, setzte sich [...] an den Tisch, breitete die neu erworbenen Münzen vor sich aus und unternahm Reisen durch die Zeit.“²⁰

¹⁷ Vgl. R. Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt 1990, S. 385.

¹⁸ Vgl. O. Šindina: *Teatralizacija povestvovanija v romane Vaginova «Kozlinaja pesn'»*, in: *Teatr* 1991.11, S. 168f und S. 170, Anm. 15.

¹⁹ K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 505.

²⁰ Ebd., S. 20.

Dieses Gegenüber von sakraler Welt der Kultur und profaner Welt der Wirklichkeit findet in der Erzählung *Monastyr' Gospoda našego Apollona* Ausdruck im Bild des Klosters oder Tempels Apolls, das isoliert von der Außenwelt auf einer Insel liegt (das umliegende Meer, über das der Dichter im Boot zur Insel fährt, ist bei Vaginov Bild des Lebens und der Zivilisation). In *Kozlinaja pesn'* wird dieses Motiv weitergeführt im Bild des Turmes, in den sich die letzten Dichter und Denker zurückziehen. Zum selben semantischen Komplex gehören die Bilder des Gartens, des Labyrinths und des Bootes. Allen diesen Bildern ist der Aspekt der Isolation gemeinsam, in dem bereits die Problematik der Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit angedeutet wird.

1.2. DIE QUAL DES DICHTERS

Die historischen Ereignisse und den Beginn der neuen Ära in Rußland betrachtete Vaginov im Sinne Spenglers als Wende der Kultur zur Zivilisation und stellte sie der analogen Epochenwende vom Hellenismus zum Christentum gegenüber.²¹ Wie Spengler, so sah auch Vaginov die...

.....'Gleichzeitigkeit' dieser Periode mit dem Hellenismus, [...] mit dem Übergang der hellenistischen in die Römerzeit. Das Römertum, von strengstem Tatsachensinn, ungenial, barbarisch, diszipliniert, praktisch, protestantisch, preußisch, wird uns, die wir auf Vergleiche angewiesen sind, immer den Schlüssel zum Verständnis der eigenen Zukunft bieten. Griechen und Römer - damit scheidet sich auch das Schicksal, das sich für uns schon vollzogen hat, von dem, welches uns bevorsteht."²²

Mit der neuen, im Aufbau begriffenen, materialistischen Welt der

²¹ Spenglers geschichtsphilosophisches Werk *Der Untergang des Abendlandes*, in dem er die abendländische Kultur in ihrer Zivilisationsphase und damit in ihrer Endphase erklärt, wurde zu Beginn der zwanziger Jahre in Rußland viel gelesen und heftig diskutiert. In der philosophischen Gedankenwelt Vaginovs ist der Einfluß der Thesen Spenglers deutlich spürbar.

²² O. Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, München 1991, S. 36f.

Zivilisation beginnt das Ende der Kultur, das Vaginov in der Erzählung *Monastyr' Gospoda našego Apollona* im Leiden Apolls verbildlicht. Künstler, die früher im Tempel Apolls der Kultur dienten, indem sie sie in der Erinnerung vor dem Vergessen bewahrten und in ihren Werken neu schufen, haben sich in einem naiven Glauben an den Fortschritt von den alten Göttern abgewandt und liefern damit die Kultur dem Vergessen, der „Verwesung“ aus.²³

Der Untergang der Kultur in einer auf die materielle und rationale Dimension des Daseins reduzierten Wirklichkeit wird sehr plastisch im Bild Apolls dargestellt, der physisch von der Zivilisation zersetzt wird:

„Und wir sahen Apoll, liegend in unserer Mitte, das eine Bein gebrochen, aus dem Automobile und Schienen ragten und aus dem statt Blut Erdöl floß.“²⁴

Ein anderes Bild für das nahe Ende der Kultur in der neuen entseelten Welt ist der Verlust der Jugend. In der Zivilisation sieht Vaginov das geistige Greisenalter der Kultur, verbildlicht in der Venus, die dem Dichter als Greisin erscheint:

„Philostrat sieht den Schatten der Venus. Weißer als Perlen sind ihre Augen, sie sind nicht mehr blau, nicht mehr saphiren. Auf ihre Hände schaute Philostrat – runzlige Hände hat sie, er hob den Kopf – über ihm das Gesicht einer steinalten Frau.“²⁵

In den lyrischen Erzählungen *Monastyr' Gospoda našego Apollona* und *Zvezda Vifleema* wird der Dichter zum Zeugen des Unterganges der Kultur, der Katastrophe ihrer Zerstörung durch das Vergessen und durch die Verspottung. Er beobachtet, wie die „Statuen“, Denkmäler alter Kulturen, den „Garten“, den geschützten Aufbewah-

²³ Vgl. K. Vaginov: *Monastyr' Gospoda našego Apollona*, in: *Literaturnoe obozrenie* 1989.1, S. 109.

²⁴ K. Vaginov: *Das Kloster Unseres Herrn Apoll*, in: ders., *Der Stern von Bethlehem*, aus dem Russischen von P. Urban, Berlin 1992, S. 20.

²⁵ K. Vaginov: *Der Stern von Bethlehem*, in: ders., *Der Stern von Bethlehem*, a.a.O., S. 13.

rungs- und Gedächtnisort der Kultur, verlassen und von den ihnen fremden Menschen zerstört werden.²⁶

Die Mission des Dichters besteht angesichts der Bedrohung der Kultur durch das Vergessen darin, die Kultur durch das Dunkel der hereinbrechenden Barbarei bis zu ihrer Wiedergeburt in der Zukunft zu bewahren. Als Teilhaber am sakralen Raum der Kultur und Zeuge ihrer Zersetzung durch die Zivilisation ist der Künstler im Verständnis Vaginovs dazu berufen, die Kultur in der von ihm geschaffenen Kunst zu erinnern und zu verwahren. Auf Grund der „genetischen Nicht-Vererbbarkeit kultureller Erfahrung“²⁷ bedarf - wie R. Lachmann in bezug auf Mandel'stam und Achmatova feststellt - die Kultur des Dichters als eines personalen Kultur(Gedächtnis)trägers, der in seinem Kunstschaffen dem Tod der Kultur durch das Vergessen entgegenarbeitet. In diesem Sinne ruft auch der Dichter in *Monastyr' Gospoda našego Apollona* seine Brüder zum Wiederaufbau des Tempels Apolls auf:

„Jammervoll ist es, den unverweslichen Gott zu sehen, den man der Verwesung preisgegeben. Und wiedergeben wollte ich ihm die Milch und den Wein der Freude und des Lebens, wieder errichten Seinen Tempel. Künstler, meine Brüder, bilden wir das Kloster Unseres Gottes Apoll. Mühen wir uns, ihm zum Ruhme. Schwer ist der Weg, doch voller Freude ist der Glaube an seine Auferweckung.“²⁸

Beseelt von dem Glauben an die Kraft der Kunst und die ewige Wiederkehr der Kultur behauptet der Dichter seinen Widerstand gegen die Wirklichkeit und macht sich in seiner Kunst zur Aufgabe, das Gedächtnis der Kultur zu bewahren. In diesem Denken zeigt sich erneut die Verwandtschaft der Poetik Vaginovs mit der akmeistischen Poetik, wie sie von R. Lachmann interpretiert wird: Mandel'stam und Achmatova betrachten das Schreiben als Erinnerung, als „Gedächtnisarbeit“²⁹, die sich gegen das Vergessen richtet:

²⁶ Vgl. K. Vaginov: *Zvezda Vifleema* und *Monastyr' Gospoda našego Apollona*, in: *Literaturnoe obozrenie* 1989.1, S. 107f und 111.

²⁷ R. Lachmann: op.cit., S. 20.

²⁸ K. Vaginov: *Das Kloster Unseres Herrn Apoll*, a.a.O., S. 17-18.

²⁹ R. Lachmann: op.cit., S. 365.

„[...] die kulturelle Information, die ein Individuum, zumal ein schreibendes, gespeichert hat, [...] überdauert [dieses Individuum], das heißt, das schreibende Gedächtnis ist gegen die Zerstörung der kulturellen Erfahrung gerichtet, einer Erfahrung, die das Individuum transzendiert. Der Ort dieses transindividuellen, nicht vererbaren Gedächtnisses aber ist der Text. Der Schreiber hinterläßt sein Gedächtnis im Text.“³⁰

Dichtung wird gedacht als ein Prozeß der gleichzeitigen Erinnerung und Neuschaffung von Kultur, durch den die Gesamtheit aller Kulturen lebendig bleibt. In diesem Sinne betrachtet Vaginov die Schaffung wahrer Kunst als den Opferdienst des Künstlers an der Kultur. Der Künstler muß sich in seiner Kunst einerseits dem Makroraum der Kultur öffnen und andererseits sich selbst veräußern, seine eigene „Freude oder Trauer“³¹ in die Dichtung legen. Sein Werk ist somit, auf Grund der Persönlichkeit, die sich in ihm ausdrückt, zutiefst individuell und, als Träger kulturellen Gedächtnisses, zugleich transindividuell. In dieser Ambivalenz liegt das Geheimnis wahrer Kunst.

Mit zunehmender Zersetzung der Kultur durch die hereinbrechende Zivilisation wird es für den Künstler jedoch immer schwerer, seine Mission zu erfüllen und in einer entseelten, materialistischen Welt eine mit seinem „Herzen, Blut und Atem“³² beseelte Kunst zu schaffen. Das Opfer wird immer größer. In *Monastyr' Gospoda našego Apollona* illustriert Vaginov den Opferdienst des Künstlers in einem drastischen Bild: Apoll, der sich in einen grausamen, kranken Gott verwandelt hat, frißt die Figuren auf, die der Dichter, indem er schreibt, ihm zum Opfer bringt, um ihn zu heilen. Die Kunst wird für den Dichter zur Qual:

„Traurig ist es, die Gebeine geliebter Menschen zu sehen. Sie sind vergilbt, von Pilzen überdeckt. Ich nahm den Schädel von Hyllos. Nur Asseln kriechen in den Höhlen seiner Augen. Ich faßte mich in der

³⁰ Ebd., S. 367.

³¹ K. Vaginov: *Monastyr' Gospoda našego Apollona*, a.a.O., S. 109.

³² Ebd., S. 110.

Hüfte und lachte leise. Wozu habe ich euch hierher in meine Klausur geführt. Wozu habe ich euch Apoll zur Nahrung gemacht. Ich stellte die Schädel im Kreis um mich auf. Setzte mich und sprach: »Ich habe euch nicht geschont, nicht geschont für meinen Gott.«³³

Das Kloster, in dem sich der Dichter um seiner Kunst willen von der profanen Welt isolierte, verwandelt sich in einen Ort des Schreckens, einen „Sarkophag“, in dem der Dichter sich in der ganzen Lächerlichkeit seiner altmodischen Figur als „Baron ohne Hosen“ liegen sieht. Seine schöpferische Kraft reicht nicht aus, um Apoll zu heilen, die Kultur vor der Zersetzung zu bewahren: „Apoll kommt nicht“.³⁴ Der Dichter wird zum Heimatlosen, zum „Menschen eines gestorbenen Landes“, denn im gleichen Maße, wie er sich in seiner Kunst der vergehenden Kultur geopfert hat, hat er sich auch von der Wirklichkeit entfremdet. Unverstanden und verachtet von seinen Zeitgenossen führt er ein fast geisterhaftes Dasein: Im Raum der Kultur erscheint er als „Lebender unter Toten“, und in der profanen Welt ist er „Toter unter Lebenden“.³⁵

2. DER LYRIKER UND DER PROSAIKER

Die Dichterfiguren der frühen Erzählungen *Monastyr' Gospoda našego Apollona* und *Zvezda Vifleema* führt Vaginov in der Dichterfigur des Neizvestnyj poët, der in seinem Roman *Kozlinaja pesn'* eine zentrale Rolle spielt, weiter. In der künstlerischen Weltsicht, der Entwicklung und dem Scheitern des Neizvestnyj poët wird die Problematik des Dichter-Opfers erneut thematisiert und vertieft. In diesem thematischen Zusammenhang ist auch die Hauptfigur des Romans *Trudy i dni Svistonova*, der Prosa-Autor Svistonov, zu betrachten. Die Figur des Svistonov, der in seiner Jugend Dichter war, baut auf der gescheiterten Figur des Neizvestnyj poët auf.

³³ K. Vaginov: *Das Kloster Unseres Herrn Apoll*, a.a.O., S. 25.

³⁴ K. Vaginov: *Zvezda Vifleema und Monastyr' Gospoda našego Apollona*, a.a.O., S. 108 und 110.

³⁵ K. Vaginov: *Monastyr' Gospoda našego Apollona*, a.a.O., S. 111.

Die naheliegende Frage, inwieweit Vaginov sich in der Beschreibung des Scheiterns der Dichterfigur und in der Darstellung der Schriftstellerfigur (Schriftsteller wird hier als Synonym für Prosaiker gebraucht) auch mit seinem eigenen Schicksal und seiner Entwicklung auseinandersetzt, wird an anderer Stelle eingehender thematisiert (siehe Kapitel II.3.). Zunächst sollen die Dichterfigur des Neizvestnyj poët und die Schriftstellerfigur des Svistonov im einzelnen analysiert und die mit ihnen verbundene Problematik der Wechselbeziehung von Kunst und Wirklichkeit betrachtet werden.

2.1. DIE POETIK UND DAS SCHEITERN DES NEIZVESTNYJ POËT

Die Problematik der Beziehung von Kunst und Wirklichkeit und die Frage, inwieweit es in der neuen bolschewistischen Zeit für den Dichter noch einen würdigen Platz geben kann, bilden ein zentrales Thema des ersten Romans Vaginovs, *Kozlinaja pesn'*, den er Mitte der zwanziger Jahre schrieb. In melancholischer und gleichzeitig ironischer Art und Weise beschreibt Vaginov in diesem Roman das Schicksal der Petersburger Intelligenzija, die versucht, die alte Kultur, ihre Traditionen und Ideale in Ablehnung der neuen sowjetischen Realität zu bewahren. Die Mehrzahl dieser "letzten Kulturträger", allen voran der Universalgelehrte Teptelkin, paßt sich jedoch in den Jahren nach dem bolschewistischen Umsturz auf dem Wege eines kleingeistigen Konformismus den neuen Verhältnissen an und verrät die früheren Ideale. Allein der Neizvestnyj poët, dessen Name schon seine Fremdheit in der Welt andeutet, kann und will keinen Kompromiß mit der neuen Welt eingehen und sieht schließlich im Selbstmord den einzigen Ausweg aus seiner tiefempfundenen schöpferischen und existentiellen Krise.

So wie die Dichter-Figur in *Monastyr' Gospoda našego Apollona* ist auch der Neizvestnyj poët in *Kozlinaja pesn'* von dem Bewußtsein einer kulturellen Mission erfüllt. Aufgewachsen in der Petersburger Kultur, wird er Zeuge des Verlustes der alten Welt und ihrer Werte in den zwanziger Jahren und fühlt sich als Dichter berufen, die

Heiligtümer der Kultur zu bewahren. An der Grenze zwischen zwei Welten stehend, der Welt der Kultur und einer Welt, deren Sinnleerheit und Geistlosigkeit sich immer deutlicher abzeichnen, sieht sich der Neizvestnyj poët als Wächter im Tempel Apolls, dem Ort des Gedächtnisses der Kultur:

„Alle sind längst weggefahren. Er aber hat kein Recht dazu, er kann die Stadt nicht verlassen. Sollen doch alle wegrennen, soll der Tod kommen, er aber wird hier bleiben und den erhabenen Tempel Apolls bewahren. Und er sieht – rings um ihn bildet sich ein luftiger Tempel aus Schnee und er steht über einer Spalte.“³⁶

In dieser inneren Aufgabe als einer höheren Berufung erfährt der Neizvestnyj poët einen transzendenten Bezug, der sein Dasein mit konkretem Sinn erfüllt und es zugleich in einen die Begrenztheit des Individuums und den Tod überwindenden Sinnzusammenhang stellt. Diesen das einzelne Individuum transzendierenden Bezug sieht der Neizvestnyj poët im Teilhaben des Dichters am Makroraum der Kultur. Als Kultur(Gedächtnis)träger ist er Teil des ewig sich erneuernden sakralen Universums der Kultur, „Teil des Phönix“³⁷, der unsterblich ist. In diesem Sinne weist der Neizvestnyj poët im Gespräch mit dem fiktiven Autor auf seine Unsterblichkeit hin:

„Wenn Sie denken, wir seien untergegangen, so irren Sie sich gewaltig, [...] wir sind ein besonderer, sich periodisch wiederholender Zustand, untergehen können wir nicht. Wir sind unvermeidlich.“³⁸

Auf dem Hintergrund dieses Weltverständnisses und dem Gefühl des Teilhabens am Makroraum der Kultur verbindet sich die Mission des Neizvestnyj poët mit einem Gefühl von Heroismus. Auch seine Zeit erlebt er als heroische, als ein großartiges Schauspiel im Rahmen eines weltumfassenden ewigen Werdens und Vergehens der Kultur.

Mit dem Glauben an die Kraft der Kunst, die wie der Vogel Phönix

³⁶ K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 23f.

³⁷ Ebd., S. 106.

³⁸ Ebd., S. 40.

immer wieder aus der Asche aufersteht, ist die Weltsicht des Neizvestnyj poët außerdem von einem tiefen Optimismus geprägt, der ihn sein Schicksal und den Untergang der alten Welt, der er sich zugehörig fühlt, leichter ertragen läßt. Er betrachtet die Geschichte quasi aus einer Metaposition, als eine Etappe des Verfalls, der eine erneute Blüte folgen wird, und da sich alles in einem ewigen Kreislauf wiederholt, gibt es im Denken des Neizvestnyj poët keine Endgültigkeit des Todes.³⁹ Dementsprechend erfüllt ihn auch der Gedanke, daß er von seinen Zeitgenossen unverstanden bleiben und vergessen werden wird, zwar mit Trauer, läßt ihn aber nicht verzweifeln. Sein Schicksal empfindet er als das unausweichliche Schicksal des Künstlers, des Auserwählten, der sich in Zeiten des Unterganges einer Kultur ihrer Erhaltung verschreibt. Aus diesem Grunde bemüht er sich auch nicht darum, in seiner Gegenwart verstanden zu werden, denn seine Kunst ist nicht auf einen konkreten Zweck, ein Ziel innerhalb der profanen, sinnentleerten Welt der Gegenwart gerichtet, sondern auf die Wiedergeburt der Kultur in der Zukunft.

In Zusammenhang mit einer künstlerischen Weltsicht, die das Werk und Schicksal des Dichters in einen Bezug zum transindividuellen Raum der Weltkultur setzt, ist für den Neizvestnyj poët auch der künstlerische Schaffensprozeß an die Teilhabe des Dichters am Makroraum der Kultur gebunden. Die Poetik des Neizvestnyj poët beruht auf einem rezeptiven Schaffensprinzip: Indem sich der Dichter dem Raum der Kultur öffnet und seiner Teilhabe an diesem Universum gewärtig wird, tritt er aus der Begrenztheit seines weltlichen Daseins heraus und löst sich in einer höheren kosmischen Ordnung auf, um dann als Erleuchteter neu Mensch zu werden.

„Ich verfüge über Kenntnisse [...] Ich bin mit Rom verbunden. Ich kenne die Zukunft. Oft gibt es mich gar nicht, oft verschmelze ich mit der ganzen Natur, dann wieder trete ich in Menschengestalt auf.“⁴⁰

Die Auflösung des Dichters in der Natur ist eine Verbildlichung

³⁹ Vgl. ebd., S. 42 u. 47.

⁴⁰ Ebd., S. 142 und Anm. S. 558.

seines Opferdienstes an der Kunst. So wie Orpheus, als Allegorie des Opferdienstes an der Kunst, der antiken Sage nach im Tempel Apolls von den Mänaden, den Musen zerrissen wird, so erfährt der Neizvestnyj poët in der Verschmelzung mit der Natur den Zerfall des Ichs auf der Bewußtseinsebene.

Diesem Bild liegt die mythische Vorstellung zugrunde, daß jeder Neuschöpfung das Opfer als symbolische Rückkehr zum Chaos und zu den ursprünglichen und unbewußten Quellen vorausgehen muß. Im dichterischen Schaffensprozeß wiederholt sich somit das ewige Sterben und Auferstehen des Phönix im Künstler. In diesem Sinne bezeichnet sich der Neizvestnyj poët als einen „Teil des Phönix“, als er seine Verschmelzung mit Philostrate fühlt, was den Übergang aus der profanen Welt in die sakrale Welt der Kultur symbolisiert.⁴¹

Vaginov vermittelt an der Figur des Neizvestnyj poët die romantische Auffassung, daß der Ursprung der Kunst in einem dionysischen Erlebnis liegt, in einer rauschhaften, transindividuellen Erfahrung des Teilhabens am Makroraum der Kultur. Die Schaffung wahrer Kunst setzt einen Trancezustand voraus, in dem sich der Dichter unter Ausschaltung des ordnenden Intellekts und in völliger Isolation von der Außenwelt den Kräften des Unbewußten hingibt. Mittel, um sich in einen solchen rezeptiven Zustand der Kontemplation zu versetzen, ist für den Neizvestnyj poët der Wein. Trunkenheit erlebt er als Möglichkeit der Selbstentgrenzung und Rückkehr zu einer ursprünglichen Ganzheit des Seins:

„[...] er sucht den Rausch, nicht zum Vergnügen, sondern als Mittel der Erkenntnis, als Mittel, sich in jenen heiligen Wahn (*amabilis insania*) zu stürzen, in dem sich eine Welt eröffnet, die nur den Sehern (*vates*) zugänglich ist.“⁴²

Die Welt, die sich dem Dichter im künstlerischen Schaffensprozeß eröffnet, verbirgt sich in der Vorstellung des Neizvestnyj poët hinter dem Wort. So wie das Lesen für den Dichter eine Art Reisen im Makroraum der Kultur bedeutet, so führt die Versenkung in das

⁴¹ Vgl. ebd., S. 72, 106 und O. Šindina: *op.cit.*, S. 163.

⁴² K. Vaginov: ebd., S. 25.

einzelne Wort und die damit verbundene völlige Hingabe an die geistige Welt in einen Zustand der Kontemplation, in dem sich die Quelle der Kunst offenbart.

„Und wieder öffneten sich ihm, wie Schachteln, die Worte. Er trat in jede Schachtel ein, in der sich kein Grund zeigte, und er trat hinaus in den freien Raum, und er fand sich im Tempel, auf einem Dreifuß sitzend, und in einem sprach er und schrieb er und faßte das Geschriebene in Verse.“⁴³

Die Worte haben im Denken des Neizvestnyj poët eine über ihre Eingebundenheit im lexikalisch-gegenständlichen Kontext hinausgehende Selbständigkeit als Hort des Geistes, des Makroriums der Kultur. Diese transzendente Bedeutungsdimension des Wortes wird dem Dichter zugänglich, indem er die Worte aus dem Kontext des alltäglichen Sprachgebrauchs herauslöst und in einen neuen, alogischen und paradoxen Zusammenhang stellt. Der "Unsinn", der sich aus der alogischen Wortgegenüberstellung ergibt („sopostavlenie slov“⁴⁴), repräsentiert den ungeordneten, formlosen Urzustand des Chaos, der gleichzeitig Ursprung aller Neuschöpfung ist.

Indem sich der Dichter in diesen mythischen Urzustand vertieft, sich ihm mit seinem Geist und seinem Gefühl hingibt, schöpft er unmittelbar aus den Quellen des Makroriums der Kultur und schafft neuen Sinn. In der alogischen Verknüpfung der Worte entsteht durch das sinngewandte Bewußtsein des Dichters ein neue Welt.

„Die Kunst fordert [...] Unsinn mit Sinn zu erfüllen. [...] Sie haben eine bestimmte Wortkombination niedergeschrieben, ein sinnloses Wortgeklingel, durch den Rhythmus geordnet. Sie müssen es genau betrachten, sich in dieses Wortgeklingel einfühlen; läßt sich aus ihm nicht ein neues Bewußtsein der Welt heraushören, eine neue Gestalt der Umgebung, denn jede Epoche besitzt eine Gestalt und ein Bewußtsein der umgebenden Welt, das nur ihr allein eigen ist.“⁴⁵

Nicht die kontemplative Rückbesinnung auf frühere Formen an sich,

⁴³ Ebd., S. 142.

⁴⁴ Ebd., S. 86.

⁴⁵ Ebd., S. 73f.

als Selbstzweck, ist für den Neizvestnyj poët also das Wesentliche des poetischen Schaffensprozesses, sondern die Neuschöpfung von Formen des Daseins. In diesem Sinne ist die Poetik des Neizvestnyj poët in der Rückbesinnung zugleich zukunftsorientiert. Die Dichtung ist die Umsetzung der Teilhabe des Dichters an der ewigen Neuschöpfung der Kultur.

Auf dem Hintergrund dieser künstlerischen Weltsicht empfindet der Neizvestnyj poët die Zeit des geistigen und gesellschaftlichen Chaos nach dem bolschewistischen Umsturz nicht nur als tragische Katastrophe des Zerfalls der alten Welt, sondern auch als eine großartige Freisetzung schöpferischen Potentials, als eine Zeit der Freiheit des Geistes. In der phantastischen und grotesken Atmosphäre der Stadt, die den Zustand des Rausches, die Verschmelzung von Wirklichkeit, Wahn und Traum im Bewußtsein des Dichters forciert, fühlt der Neizvestnyj poët eine Übereinstimmung seiner Dichtungswelt mit der Wirklichkeit.

Im Laufe der zwanziger Jahre, mit zunehmender Konsolidierung des materialistischen und geistlosen sowjetischen Alltags und der Herausbildung einer neuen Bürgerlichkeit, geht diese ursprüngliche Übereinstimmung verloren.⁴⁶ Der Neizvestnyj poët, zutiefst abgestoßen von der Stumpfsinnigkeit der neuen Welt, entfremdet sich immer mehr von der wirklichen Welt und zieht sich in seine innere Dichtungswelt zurück. Er versucht, jenen schöpferischen Zustand des heiligen Rausches gegen die profane und sinnenleerte sowjetische Wirklichkeit zu bewahren, indem er sich von der Außenwelt isoliert.

Mit dem Verlust der früheren Übereinstimmung von Dichtungswelt und Wirklichkeit und der Spaltung zwischen innerer und äußerer Welt verliert der Neizvestnyj poët auch das Gefühl einer inneren authentischen Ganzheit. Die Persönlichkeitsspaltung des Dichters aufgrund zunehmender Diskrepanz zwischen der kulturellen Mission und der profanen Wirklichkeit gibt Vaginov in *Zvezda Vifleema* mit einem eindrucklichen Bild wieder:

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 86 und vgl. S. 502 [frühere Fassung].

„Von der Erde bis in den Himmel reicht Philostrat. Über den Schultern ein Purpurmantel, die Füße versinken im Sumpf, der Kopf ist umgeben von den klaren, reinen Sternen.“⁴⁷

Das Empfinden des Teilhabens am sakralen Raum der Kultur wird angesichts dieser Diskrepanz zwischen innerer und äußerer Welt zunehmend von einem Gefühl der Gefälschtheit unterhöhlt. Der Dichter kann seiner Aufgabe, der dichterischen Schöpfung einer zweiten Welt in harmonischer Analogie zur Wirklichkeit, nicht mehr gerecht werden. In der Isolation und Entfremdung von der Wirklichkeit erschöpft sich die innere Lebendigkeit und damit die Schaffenskraft des Neizvestnyj poët. Seine Dichtung ist im Sinne einer Identitätswahrung nur noch zurückgewandt und verliert mit dem Aspekt der konstruktiven Neuschöpfung von Wirklichkeit zugleich ihre Bedeutung als formende Kraft im Rahmen des ewigen Werdens und Vergehens.

Mit der endgültigen Bewußtwerdung dieses nicht nur dichterischen, sondern auch existentiellen Dilemmas verliert der Neizvestnyj poët seinen Glauben an die Wiedergeburt des Phönix, seine Vision vom Tempel Apolls.

„Die beiden letzten Jahre hatte er, wie ihm schien, damit verbracht, der Wirklichkeit in gigantischen Bildern Form und Bewußtsein zu verleihen, aber allmählich sammelte sich Unruhe in seiner Seele an. Eines Tages spürte er, daß ihn der Rausch und die Gegenüberstellung von Worten gleichermaßen belogen hatten.“⁴⁸

Auch der Versuch des Neizvestnyj poët, Kraft seines eigenen Willens den Verstand zu verlieren, sich also ganz einem Zustand des Wahnsinns hinzugeben und so das Gefühl des Teilhabens am sakralen Raum der Kultur zu erzwingen, muß auf dem Hintergrund dieser Entwicklung scheitern.

Mit dem Verlust des heiligen Empfindens der Eingebundenheit des eigenen Seins in einen höheren und universalen Sinnzusammenhang

⁴⁷ K. Vaginov: *Der Stern von Bethlehem*, a.a.O., S. 13-14.

⁴⁸ K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 103.

bildet sich im Neizvestnyj poët das Gefühl einer inneren Leere, und in der Trunkenheit wird er sich der Profanität und Sinnentleertheit seines Daseins bewußt. Der Zustand des Rausches bedeutet für ihn schließlich nicht mehr das Zusammenfließen mit der Natur als eine Entgrenzung des Ichs in den endlosen Raum, sondern Flucht ins Innere mit dem Ziel der Abgrenzung. Der Wein ist ihm nicht mehr als Erkenntnismittel teuer, sondern nur noch als Betäubungsmittel.

„[...] im Rausch empfand er seine Nichtigkeit, keine große Idee tauchte in ihm auf [...] Er wandte sich dem Wein nicht mehr rein zu [...], nicht mehr im Vorgefühl, er werde irgendetwas Herrliches entdecken, das die Welt erstaunen würde. Der Wein eröffnete ihm nun seine eigene kreative Impotenz, seine eigene seelische Verödung und geistige Verwüstung, [...] und obwohl er den Wein hatte, zog es ihn zu ihm hin.“⁴⁹

Dieser Prozeß der Profanisierung und Materialisierung des Daseins, des zunehmenden Verlusts eines transzendenten Bezuges, spiegelt sich äußerlich in der Veränderung des Namens des Neizvestnyj poët wieder: Aus "Neizvestnyj poët" wird zunächst "Byvšij neizvestnyj poët" und schließlich "Agafonov", der von sich selbst sagt, er fühle sich als „Feige“ („Ja čuvstvuju sebja kukišem“).⁵⁰

Den einzigen Ausweg aus dieser Sackgasse sieht der Neizvestnyj poët im Selbstmord. Er erschießt sich.

2.2. DIE METHODE UND DAS DÄMONISCHE SVISTONOV'S

Während in dem Roman *Kozlinaja pesn'* mit dem Neizvestnyj poët eine Dichterfigur im Vordergrund steht und die Dichtung ein wesentliches Thema darstellt, ist die Hauptfigur in *Trudy i dni Svistonova* der Prosaiker Svistonov und das zentrale Thema der Schaffensprozeß von Prosa. Dementsprechend problematisiert Vaginov in seinem zweiten Roman, der Ende der zwanziger Jahre spielt, das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit in bezug auf das Prosawerk

⁴⁹ Ebd., S. 132.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 126.

und zeigt die Gefahr einer durch rein abbildenden Realismus entseelten Kunst auf.

In *Trudy i dni Svistonova* wird aus der auktorialen Perspektive die Entstehung eines Romans des Schriftstellers Svistonov verfolgt und eine Reihe von Menschen vorgeführt, mit denen Svistonov im Laufe seiner Arbeit bekannt wird und die er zu Figuren seines Romans macht. Die Bekanntschaft des Schriftstellers mit den verschiedenen Figuren ist dabei nicht zufällig, sondern von der Absicht motiviert, geeignetes Material für seinen Roman zu sammeln. Die Figuren ihrerseits suchen die Bekanntschaft Svistonovs zum einen, weil sie hoffen, in seinem Roman dargestellt zu werden und so ein Stück Unsterblichkeit zu erlangen, zum anderen, weil sie sich durch Svistonov in ihrer Scheinidentität bestätigt fühlen.

Der Schriftsteller Svistonov ist ein nüchterner, scharfsinniger und mit Menschenkenntnis begabter Beobachter seiner Zeit, der, im Gegensatz zu allen anderen Figuren des Romans, die oberflächliche Normalisierung des alltäglichen Lebens und die Illusionen der Menschen durchschaut und sich der geistigen Leere und Substanzlosigkeit, die sich dahinter verbergen, bewußt ist. Seine Beobachtungen hält er in einem Notizbuch, das er zu diesem Zweck immer bei sich trägt, fest, um sie später in seinem Roman zu verwenden.

Auf der Grundlage von Kopie, Vereinfachung und Collage modelliert Svistonov in seinem Roman eine zweite, jenseitige Welt, in der die Wirklichkeit in ihrer Absurdität und Trughaftigkeit bloßgelegt erscheint und die für ihn realer ist als die ihn umgebende „auseinanderbrechende, augenblicksgebundene“ diesseitige Welt. Gegenüber der Wäscherin Trina Rublis, die ihn aufgrund ihrer Taubstummheit nicht verstehen kann, wagt er, seine Kunstauffassung und seine verhängnisvolle Schaffensmethode in aller Offenheit darzulegen:

„Kunst ist das Herauslösen von Menschen aus der einen Welt und ihre Einbeziehung in eine andere Sphäre. [...] Das ist der Kampf für die Besiedlung jener anderen Welt, damit auch jene Welt dicht bevölkert sei, damit auch in ihr Mannigfaltigkeit herrsche, damit es auch dort Lebensfülle gebe; man kann die Literatur durchaus mit einer Existenz im Jenseits vergleichen. In Wirklichkeit bedeutet Literatur tatsächlich eine Existenz im Jenseits. [...] Stellen Sie sich eine Art Schatten-

dichter vor [...], der lebendige Menschen ins Grab geleitet. Gewissermaßen einen Vergil mitten unter diesen Sommergästen, der diese unmerklich in die Hölle führt.“⁵¹

Die Menschen betrachtet Svistonov in diesem Sinne allein im Hinblick auf ihre literarische Verwertbarkeit. Für ihn ist nur relevant, inwieweit er sie für seinen Roman gebrauchen kann oder nicht. Derselben Art ist auch sein Interesse für Bücher, Zeitungen und jedes andere Schriftmaterial: Er schreibt ganze Passagen oder einzelne Sätze, die ihm nützlich erscheinen, heraus und verwertet sie entweder unmittelbar in seinem Roman oder läßt sich durch sie anregen. Aber die Bibliothek Svistonovs wird zweitrangig. Zunehmend betrachtet er das wirkliche Leben und die Menschen im Sinne von Materiallieferanten als die besseren Bücher, denn sie kann man manipulieren.

„Die Menschen sind ebensolche Bücher, dachte Svistonov, als er sich ausruhte. Es macht Spaß, sie zu lesen. Letztendlich sind sie sogar noch interessanter als Bücher, denn sie sind vielfältiger – mit Menschen kann man spielen, man kann sie in die unterschiedlichsten Situationen bringen. Svistonov fühlte sich an nichts mehr gebunden.“⁵²

Aus dieser Motivation heraus wird der Schriftsteller zum Schauspieler, der sich in das Vertrauen der Menschen einschmeichelt, indem er sie in ihrer Scheinidentität und ihren Illusionen, mit denen sie den Sinnverlust ihres Lebens in der neuen Welt kompensieren, bestätigt. Svistonov betrachtet in diesem Sinne die Welt als eine „interessante Sammlung großer und kleiner Mißgeburten“, als ein „Raritätenkabinett“, in dem er selbst der Direktor ist.⁵³ Mit dem „Figurenmaterial“, das Svistonov auf seinen Streifzügen durch das Leben zusammenträgt, geht er in seinem Roman nicht weniger respektlos um als mit dem Textmaterial. Er kombiniert und variiert Charakterzüge, Eigenschaften oder biographische Details verschie-

⁵¹ K. Vaginov: *Werke und Tage des Svistonov*, aus dem Russischen von G. Hacker, Münster 1992, S. 52–53.

⁵² Ebd., S. 135.

⁵³ Vgl. ebd., S. 251.

dener Personen und macht dabei selbst vor seiner eigenen Person nicht halt.⁵⁴

Indem Svistonov die Menschen in seinen Roman überträgt und sie typisiert, schafft er literarische Doppelgänger, in denen die Menschen - wie in einem Zerrspiegel - eine Karikatur ihrer selbst erkennen. In der Konfrontation mit diesem Zerrbild wird ihnen die Lächerlichkeit und Nichtigkeit ihres Daseins vor Augen geführt. Entlarvt in ihrer Pseudoidentität und bloßgestellt vor der Welt, verlieren sie ihre Selbstachtung und ihre ursprüngliche, wenn auch auf Selbstbetrug und Illusion aufgebaute, ungebrochene Authentizität. So geht es auch Ivan Ivanovič Kuku, der sich in der von Svistonov geschaffenen Romanfigur Kukureku wiedererkennt, wobei die Verspottung seiner Person bereits mit dem Namen der Romanfigur beginnt ("kukareku" ist die russische Entsprechung des deutschen "kikeriki").

„Ivan Ivanovič stieg hinab in eine wahre Hölle. Die Gestalt Kukurekus stand in ihrer ganzen Absurdität und Albernheit vor ihm. [...] er spürte, daß er selbst ein anderer Mensch geworden war, daß alles, was ihn früher ausgemacht hatte, nun verloren war. Daß innen und außen nichts anderes geblieben war als Schmutz, Verbitterung, Mißtrauen und Argwohn sich selbst gegenüber.“⁵⁵

Mit der unmittelbaren Übertragung der Menschen in seinen Roman begeht der Schriftsteller einen "geistigen Mord".⁵⁶ Dieser dämonischen Macht wird sich Svistonov erst im Laufe seiner literarischen Tätigkeit bewußt. Bis zum Schluß glaubt er, daß er selbst die Fäden in der Hand hält und daß diese Macht von ihm ausgeht. Tatsächlich aber ist er am Ende selbst Opfer seiner Kunst. Svistonov, der von Anfang an in seiner Vorstellungswelt lebt und im Laufe des Romanschreibens immer mehr in diese Welt hineinwächst, geht schließlich, wie seine Figuren, ganz in die von ihm geschaffene Welt über, wird zum Gefangenen seines eigenen Romans. In dem Maße, wie er die

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 210 und 259.

⁵⁵ Ebd., S. 103.

⁵⁶ Vgl. K. Vaginov: *Trudy i dni Svistonova*, in: ders., *Kozlinaja pesn'. Romany*, a.a.O., S. 219.

Erscheinungen und Menschen der wirklichen Welt in die literarische Sphäre seines Romans überträgt, verlieren die Urbilder für ihn im realen Leben an Lebendigkeit.

„Er spürte, wie rings um ihn alles mit jedem Tag mehr entschwand. [...] Jede seiner Figuren entriß ihm ganze Kategorien von Menschen, jede Ortsbeschreibung wurde gewissermaßen zum Urbild ganzer Landstriche. Je länger er über seinen gerade erschienenen Roman nachdachte, umso größer wurde die Sinnentleertheit, umso größer das Vakuum, das rings um ihn entstand.“⁵⁷

Die Literatur, die Svistonov durch unmittelbare Übertragung des wirklichen Lebens in die literarische Sphäre schafft, ist eine entseelte, dämonische Kunst und erscheint, vor allem im Kontrast zu dem vergeistigten Schaffensprinzip des *Neizvestnyj poët*, im wahren Sinne des Wortes prosaisch.

Svistonov ist nicht wie der Dichter aus *Kozlinaja pesn'* ein Künstler, der sich in die geistige Dimension des Lebens vertieft, auf diesem Wege zu einer höheren Sinnlichkeit gelangt und aus sich selbst heraus eine neue von ihm beseelte Welt schafft. Die von Svistonov in seinem Roman geschaffene Welt ist im Gegenteil ein collageartig zusammengesetztes Mosaik, dessen einzelne Bausteine dem wirklichen Leben entnommen sind, ohne durch die Individualität des Künstlers, der auf diesem Wege in der Kunst einen Teil seiner selbst opfert, beseelt worden zu sein. Sein Beobachten der Menschen, die er wie Bücher liest, realisiert sich als gleichzeitiges Beschreiben, also unmittelbare Umsetzung in Text („[...] ich mache Sie mit ihm bekannt, und er wird Sie dann beschreiben. Er wirft einen Blick auf Sie, und schon hat er Sie beschrieben.“⁵⁸).

Der literarische Doppelgänger, den Svistonov auf diese Weise in seinem Roman schafft, eignet sich nicht zum *Alter ego* des Menschen, so wie die literarische Figur des *Philostrat* für den *Neizvestnyj poët*, sondern wird, als rein parodistisch-karikative Abbildung, zum gefährlichen Rivalen, der den Menschen seiner Authentizität und damit seiner Lebendigkeit im wirklichen Leben beraubt. Kuku

⁵⁷ K. Vaginov: *Werke und Tage des Svistonov*, a.a.O., S. 169.

⁵⁸ Ebd., S. 75.

sieht im Traum den Kampf mit seinem literarischen Doppelgänger voraus, ohne jedoch die symbolische Metaphorik zu verstehen, daß es sich um ein Duell handelt, das den Tod der eigenen Identität zur Folge hat.

„Mitternacht. Und mein Doppelgänger ist da. Er ist groß, weiß wie Asche und lockt mich hinter sich her. Von selbst senkt sich die Zugbrücke, die Ketten klirren. Wir treten aufs schwarze Feld hinaus, und dort wirft mir mein Doppelgänger den Fehdehandschuh hin, und wir beginnen, miteinander zu ringen [...].“⁵⁹

Dennoch zeigt sich bei einer Gegenüberstellung der Schaffensprinzipien Svistonovs und des Neizvestnyj poët eine strukturelle Verwandtschaft, die es erlaubt, die Figur des Svistonov, der selbst in früheren Jahren Dichter war und „unverständliche“ Gedichte geschrieben hat, als eine Weiterentwicklung und in diesem Sinne als einen Doppelgänger des Neizvestnyj poët zu betrachten.⁶⁰ Das literarische Schaffen Svistonovs beruht wie das dichterische Schaffen des Neizvestnyj poët auf einem rezeptiven und eklektizistischen Verfahren, allerdings übertragen auf eine materialistische, profane Ebene.

Während der Neizvestnyj poët sich dem sakralen Raum der Kultur rezeptiv öffnet (Bild hierfür sind unter anderem die Antiquariate, in denen er einen Großteil seiner Zeit verbringt) und auf der Grundlage dieser Partizipation bereits vorhandenes kulturelles Material in seiner Kunst erinnert und neuschreibt, schreitet Svistonov den trivialen Raum des Alltagslebens auf der Suche nach Material ab und überträgt dieses unmittelbar in seinen Roman. Svistonov opfert in seinem Roman nicht literarische Figuren vergangener Kulturen, so wie der Dichter in *Monastyr' Gospoda našego Apollona*, sondern Menschen des wirklichen Lebens. Er zeichnet in seinem Roman eine triviale Karikatur der wirklichen Welt, anstatt eine neue geistige Welt in Analogie zur Wirklichkeit zu schaffen.

⁵⁹ Ebd., S. 82.

⁶⁰ vgl. K. Vaginov: *Trudy i dni Svistonova*, a.a.O., S. 169.

Indem Svistonov die Poetik des Neizvestnyj poët aus dem sakralen Raum der hohen Kultur in den profanen Raum der Alltagskultur übernimmt, verflacht er sie. Die Methode der mechanistischen Konstruktion des Romans aus Textfragmenten und Beobachtungen ist eine Trivialisierung der intertextuellen Dialogizität des Neizvestnyj poët. Die auf gleichzeitigem Erinnern und Neuschaffen beruhende Poetik des Neizvestnyj poët wird im Romanschaffen Svistonovs auf einen unschöpferischen Abbildungsprozeß reduziert.

Bücher sind in diesem Sinne für Svistonov nicht, wie für den Neizvestnyj poët, Fenster in den Makroraum der Kultur, sondern auf die rein materialistische Dimension ihrer Verwertbarkeit für seinen Roman reduzierter Rohstoff. Lesen erlebt er nicht als mystische Reisen durch Zeiten und Kulturen, sondern Lesen ist für ihn identisch mit Schreiben, ein geistentleerer, mechanistischer Prozeß.⁶¹ Für den Neizvestnyj poët verbirgt sich hinter dem Wort eine über seine rein semantisch-lexikalische Bedeutungsdimension hinausgehende Sinnfülle, die sich durch das Prinzip der Gegenüberstellung von Worten entfaltet, so daß aus einer zunächst sinnlosen Wortzusammenstellung neuer Sinn entsteht.⁶² Svistonov dagegen hat den Bezug zur Welt, die sich hinter der Sprache verbirgt, verloren und ist, wie sein Name verrät, ein oberflächlicher "Schwätzer" ("svistun"). Dennoch wendet er auf profaner Ebene ein ähnliches Schaffensprinzip wie die "Gegenüberstellung von Worten" an, indem er aus verschiedenen Textquellen kopiert und Absätze variiert, ohne sich zunächst Gedanken um den Sinn des Ganzen zu machen:

„Svistonov lag im Bett und las, d.h. er schrieb, denn für ihn war das ein und dasselbe. Mit einem Rotstift strich er einen Absatz an, mit einem Bleistift übertrug er ihn in umgearbeiteter Form in sein Manuskript, er sorgte sich nicht um den Sinn des Ganzen und die Folgerichtigkeit im einzelnen. Folgerichtigkeit und Sinn würden sich später schon finden.“⁶³

⁶¹ Vgl. ebd., S. 164 u. 239.

⁶² Vgl. K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 83.

⁶³ K. Vaginov: *Werke und Tage des Svistonov*, a.a.O., S. 26.

Durch die Entwicklung des ursprünglich konstruktiven eklektizistischen Schaffensprinzips des Dichters zur entseelten, mechanistisch-abbildenden Methode des Prosaikers hat die Kunst ihre positive schöpferische Kraft verloren und stattdessen eine dämonische, tödliche Macht entwickelt.

Die dämonische Macht der Kunst Svistonovs beruht auf der veränderten Qualität des Opfers. Das Opfer ist nicht mehr, so wie beim *Neizvestnyj poet*, konstruktives Element der Neuschöpfung im Rahmen eines ewigen Werdens und Vergehens, das heißt die Überwindung des Todes, sondern im Gegenteil, das Opfer führt zum Tod, die Übertragung der Menschen in den Roman Svistonovs beraubt sie ihrer Lebendigkeit in der diesseitigen Welt. Svistonov, der die Opferung eines Teiles seiner Seele im Sinne einer Verklärung des von ihm Dargestellten verweigert, wird schließlich selbst Opfer seiner Kunst. Anstelle der freiwilligen Selbstveräußerung in der Kunst, einer Selbstopferung, durch die das Werk zutiefst individuell wird, tritt das unfreiwillige "Zum-Opfer-fallen" des Svistonov. Das Individuum geht völlig in die Kunst ein, die sich auf diese Weise das verweigerte Opfer selbst holt. Svistonovs Opferung seiner Figuren und unfreiwillige Selbstopferung bedeuten den Tod, das Opfer des wahren Künstlers hingegen bedeutet die Überwindung des Todes durch Neuschöpfung.

Aber die Kunst des Schriftstellers Svistonov war nicht immer in dieser Weise Ausdruck einer dämonischen, destruktiven Macht. Svistonov selbst ist von der Wirkung seines Romans, die er von seinen früheren Romanen nicht kennt, überrascht.⁶⁴ Insofern stellt sein letzter Roman den Höhepunkt einer zweifachen Entwicklung dar: Der Entwicklung des Lyrikers zum Prosaiker und dem damit einhergehenden Prozeß zunehmender Entfernung vom ursprünglichen Ideal, zunehmender Verflachung und Profanisierung des künstlerischen Schaffens. Bild für die Profanisierung und Verflachung der Kunst durch die seelenlose Methode des Svistonov ist die Wiederkehr des Vogels Phönix, des Symbols der immer wieder sich erneu-

⁶⁴ Vgl. K. Vaginov: *Trudy i dni Svistonova*, a.a.O., S. 218.

ernen Kultur. als Graf Cagliostro, alias Graf Phönix. in der Gestalt des Scharlatans Psichačev.⁶⁵

2.3. DIE SCHÖPFERFIGUREN ALS DOPPELGÄNGERKOLLEKTIV

Die vergleichende Betrachtung der Poetik des Neizvestnyj poët und der Methode Svistonovs hat gezeigt, daß Vaginov in dem Roman *Trudy i dni Svistonova* die Figur des Neizvestnyj poët und damit die Problematik des Künstler-Opfers, die bereits in *Monastyr' Gospoda našego Apollona* im Zentrum stand, weiterführt. In der Dichterfigur des Neizvestnyj poët und der Schriftstellerfigur des Svistonov stehen sich in den ersten beiden Romanen Vaginovs ein Lyriker und ein Prosaiker gegenüber, die, über die Grenzen des einzelnen Textes hinaus, in Beziehung zueinander treten.

Die Gegenüberstellung des Lyrikers und des Prosaikers ist jedoch nicht auf diese beiden Figuren beschränkt. Vor allem in *Kozlinaja pesn'* gestaltet Vaginov noch eine Reihe von "Schöpferfiguren", die weitere Doppelgänger des Dichters und des Schriftstellers darstellen. Man kann in diesem Zusammenhang von einem Geflecht von Spiegelungen und Verdoppelungen sprechen, das sich innerhalb und zwischen den beiden Romanen erstreckt. Personales Zentrum dieses Spiegelkabinetts ist der reale Autor. Vaginov selbst. Dieser wesentliche Aspekt wird jedoch an anderer Stelle (siehe Kapitel II.3.) eingehender betrachtet. Im folgenden soll zunächst das Beziehungsgeflecht innerhalb und zwischen den beiden Romanen untersucht werden.

In einer Vision des Neizvestnyj poët, in der er vor das „Jüngste Gericht“ der Kultur tritt, bezeichnet er sich selbst als den Erzeuger eines Autors, der nicht aus seiner Seele heraus, sondern mit einem spöttischen Lächeln und aus ironischer Distanz das Schicksal seiner Generation erzählt. Er beschuldigt sich vor seinen literarischen Ahnen, zugelassen zu haben, daß der Schriftsteller das Leben und die Tragödie seiner Generation beobachtet und verlacht.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 234.

„Was hast du dort auf der Erde getan? - fragt Dante und erhebt sich. - Hast du auch keine Witwen und Waisen gekränkt? - Ich habe niemanden gekränkt, aber ich habe einen Autor hervorgebracht - antwortet er mit leiser Stimme, - ich habe seine Seele verdorben und sie durch das Lachen ersetzt. [...] Ich habe zugelassen, daß der Autor uns ins Meer des Lebens taucht und uns verspottet. Da schüttelt Horaz den Kopf und flüstert dem Persius etwas ins Ohr. Und alle werden ernst und furchtbar traurig. - Habt ihr denn sehr gelitten? - Wir haben sehr gelitten, - antwortet der unbekannte Dichter.“⁶⁶

Bezieht man diese Worte auf den fiktiven Autor des *Kozlinaja pesn'*, der ja tatsächlich das Leben und Schicksal der Petersburger Intelligenzija nicht ohne Ironie betrachtet, so wird dadurch das Verhältnis Erzähler - Held umgedreht. Der Neizvestnyj poët, der bislang als Figur im Roman des fiktiven Autors auftrat, wird plötzlich zum Schöpfer dieses Autors, so daß der ganze Roman indirekt auch eine Schöpfung des Neizvestnyj poët darstellt. Dichter und Schriftsteller verschmelzen als antagonistische Verkörperungen ein und desselben Schöpfer-Ichs zu einem unversöhnlichen Doppelgängerpaar. Diese Identität des Neizvestnyj poët und des fiktiven Autors als Doppelgänger zeigt sich auch in Äußerlichkeiten, wie ihrem gemeinsamen Interesse für Numismatik, ihrer Vorliebe für Kitsch und darin, daß beide Figuren einen Stock mit einem Amethyst besitzen.⁶⁷

Der Neizvestnyj poët wie auch der fiktive Autor wollen Zeugnis über das Schicksal der letzten Petersburger Dichter und Philosophen ablegen. Während jedoch der Neizvestnyj poët die tragische und heroische Größe der letzten Kulturträger in einer Zeit des Chaos und der Barbarei zeigen will, beschreibt der fiktive Autor das Leben und Schaffen dieser Generation in ironischer und spöttischer Weise. Die Unversöhnbarkeit der Anliegen des Dichters und des Schriftstellers wird in einem Gespräch des fiktiven Autors mit dem Neizvestnyj poët deutlich:

„Sie begehen eine große Gemeinheit, - sagte eines Tages der unbe-

⁶⁶ K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 73.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 28, 39, 82 und 86.

kannte Dichter zu mir. – Sie zerstören mein Lebenswerk. Das ganze Leben habe ich mich bemüht, in meinen Versen die Tragödie sichtbar zu machen und zu zeigen, daß wir lichte Menschen waren; sie aber geben sich alle Mühe, uns vor den Nachkommen zu verleumden. [...] Sie sind ein professioneller Schriftsteller, und es gibt nichts Schlimmeres als einen professionellen Schriftsteller, – sagte er und wandte sich von mir ab.“⁶⁸

Der fiktive Autor hat den Glauben an die Unsterblichkeit des Phönix verloren und sieht daher auch die letzten Dichter und Philosophen nicht mehr als Teil eines ewigen Werdens und Vergehens der Kultur. In diesem Sinne bezeichnet sich der fiktive Autor selbst als Sargmacher, der das alte Petersburg in ironischer Feierlichkeit zu Grabe trägt.

„Jetzt gibt es kein Petersburg. Es gibt Leningrad; aber Leningrad geht uns nichts an – der Autor ist von Beruf Sargmacher, und er versteht es nicht, Wiegen zu zimmern.“⁶⁹

Die Ironie und spöttische Distanz des Autors wird sozusagen programmatisch bereits im Titel seines Werkes deutlich, der einerseits die wörtliche Übersetzung des griechischen Wortes "Tragödie" ("Bocksgesang") darstellt und andererseits, vor allem auch in Zusammenhang mit dem Bild des Sargmachers, als ironische Verfremdung des Begriffes "Lebedinaja pesnja" ("Schwanengesang") gelesen werden kann.

Indem der fiktive Autor das Fremdwort "Tragödie" ins Russische übersetzt, hebt er es aus dem Kontext der mit ihm verbundenen literarischen und psychologischen Assoziationen und stellt es in einen profanen Zusammenhang, durch den das Heroische und Sakrale des Begriffes verloren geht. Das Wort wird aus dem sakralen Raum der Kultur in den profanen Raum der Wirklichkeit "übersetzt". Genauso wird auch die im Wort "Schwanengesang" mitschwingende tragische Schönheit und Erhabenheit verspottet. In eindrücklicher Weise macht der Titel "Kozlinaja pesn'" auf diese

⁶⁸ Ebd., S. 40.

⁶⁹ Ebd., S. 13.

Weise den profanen, prosaischen Charakter des Romans, durch den das "heilige" Anliegen des Neizvestnyj poët verraten wird, deutlich. Aus der "Tragödie", die der Neizvestnyj poët "besingen" wollte, macht der fiktive Autor einen "Bocksgesang".

Ähnlich wie Svistonov in seiner Schreibmethode die Poetik des Neizvestnyj poët auf einer profanen Ebene wiederholt, so profaniert auch der fiktive Autor in seinem Roman das Anliegen des Neizvestnyj poët. In diesem Sinne erweisen sich der fiktive Autor des Romans *Kozlinaja pesn'* und die Schriftstellerfigur Svistonov gegenüber dem Neizvestnyj poët als weiteres Doppelgängerpaar. Beide übernehmen als Prosaiker die Poetik des Dichters, was der fiktive Autor auch offen zugibt: „Ich besitze [...] die Konzeption des unbekanntes Dichters.“⁷⁰

Der fiktive Autor des *Kozlinaja pesn'* bezeichnet sich als „Sargmacher“, der, dem „Schattendichter“ Svistonov ähnlich, die Menschen verfolgt und beobachtet, während er gleichzeitig ihre Särg zimmert, also ihren Übergang in die jenseitige Welt der Literatur vorbereitet:

„Er liebt seine Verstorbenen, verfolgt sie noch zu Lebzeiten, drückt ihnen die Hände, fängt ein Gespräch an, während er sich unmerklich Bretter zulegt, Nägel einkauft und bei Gelegenheit den Trauerflor besorgt.“⁷¹

Dennoch entwickelt seine schriftstellerische Methode nicht jene dämonische Macht wie später die des Svistonov, da seine Übertragung von Personen in die Literatur noch nicht von so skrupelloser Unmittelbarkeit ist. Immerhin findet seine Verfolgung der Figuren – wie der Neizvestnyj poët feststellt – noch in erster Linie auf geistiger Ebene statt: „Im Geiste folgen sie uns immer.“⁷² Bildlichen Ausdruck findet dieses "geistige Verfolgen" in dem Erkerfenster, von dem aus der fiktive Autor einen "Überblick" über das Leben in Petersburg hat („Das Zimmer, in dem ich mich befinde, geht als

⁷⁰ Ebd., S. 505.

⁷¹ Ebd., S. 13.

⁷² Ebd., S. 87.

Rundbau auf die Straße hinaus⁷³) und das wiederum dem Fenster (Bücher, Münzen) des Neizvestnyj poët, durch das er Einblick in den Makroraum der Kultur hat, gegenübersteht.

Das geistige Sehen und Verfolgen der Figuren durch den fiktiven Autor, das bereits eine Profanisierung des geistigen Schauens und der höheren Sinnlichkeit des Neizvestnyj poët darstellt, wird schließlich bei Svistonov zu einem konkreten Beobachten, zu einem seelenlosen, stechenden Blick, der Naden'ka instinktiv mit Unbehagen erfüllt.

Der fiktive Autor steht als Weiterentwicklung der Figur des Neizvestnyj poët und Vorläufer der Figur des Svistonov zwischen dem Lyriker und dem Prosaiker, was er auch selbst so empfindet:

„Ich liebe nicht, was ich schreibe, denn ich sehe deutlich, daß ich [...] mit dichterischer Koketterie schreibe, was sich ein echter Schriftsteller nicht erlauben würde.“⁷⁴

Das Geständnis des Neizvestnyj poët vor dem "Jüngsten Gericht" der Kultur ist auf dem Hintergrund dieser Doppelgängerbeziehungen zu verstehen als stellvertretende Buße für das die Kulturtradition seiner Ahnen und die Mission des Dichters verratende Schaffen des fiktiven Autors und Svistonovs. Letzterer dagegen macht sich keine Gedanken, welche Buße seiner harret.⁷⁵

In einem inneren Dialog Svistonovs mit dem Dichter, in dem der Dialog zwischen dem Neizvestnyj poët und dem fiktiven Autor in *Kozlinaja pesn'* seine Fortsetzung findet, wird dieser Verrat an der Kunst konkretisiert. Die entseelte Schriftstellerei des Svistonov hat für den Dichter, der hier einerseits ein Doppelgänger des Neizvestnyj poët ist und andererseits das frühere Ich des Dichters Svistonov verkörpert (Svistonov hat in seiner Jugend Gedichte geschrieben), nichts mehr mit wahrer Kunst zu tun, sondern ist Teufelswerk:

„Ein Dichter hätte festgestellt, daß Svistonov in gewisser Hinsicht Mephistopheles ähnelte, doch - um die Wahrheit zu sagen - bemerkte

⁷³ Ebd., S. 24 und vgl. ebd., S. 85.

⁷⁴ Ebd., S. 506.

⁷⁵ Vgl. K. Vaginov: *Trudy i dni Svistonova*, a.a.O., S. 250.

Svistonov an sich diese Eigenschaften nicht. Im Gegenteil, für ihn war alles einfach, klar und selbstverständlich. Der Dichter wäre nicht verlegen gewesen und hätte erwidert, daß das ja gerade typisch mephistophelische Eigenschaften seien - die mephistophelische Oberflächlichkeit, Verachtung und Ekel der Welt gegenüber, die für einen Künstler in keiner Weise charakteristisch sind.“⁷⁶

Während der Dichter in Mephistopheles den literarischen Doppelgänger Svistonovs erkennt, sieht der Neizvestnyj poët seinen literarischen Doppelgänger in dem antiken Schriftsteller Philostrat, der, ähnlich wie er selbst an einer Epochenwende stehend, in seinen Werken die untergehende Welt der Antike und die Tragödie einer Generation besingt, zu der er selbst gehört.

Wie Philostrat will auch der Neizvestnyj poët das Tragische und Heroische seiner Generation zum Ausdruck bringen. Zugleich identifiziert er sich aber auch mit dem Helden der Dichtung Philostrats, was deutlich wird, als er während einer Halluzination eine Stimme hört, die ihn "Apollonios" ruft.⁷⁷ Durch diese Identifikation des Neizvestnyj poët mit Apollonios von Tyana, also dem Helden eines Werkes Philostrats und gleichzeitig mit Philostrat selbst als Autor zeigt sich erneut eine Identität von Erzähler und Held.

Philostrat ist für die letzten Dichter und Philosophen in *Kozlinaja pesn'* die Symbolfigur des Künstler-Opfers, der seine Mission erfüllt und die Werte einer vergehenden Kulturepoche bis zur Wiederkehr des Phönix in seinen Werken erinnert und bewahrt. Synonym mit der Figur des Orpheus, dessen Dienst im Tempel Apolls den Opferdienst an der Kunst symbolisiert, verkörpert Philostrat, wie T. Nikol'skaja in bezug auf die Lyrik Vaginovs feststellt, die Teilhabe des Dichters am Makroraum der Kultur:

„Philostrat ist eine eigentümliche Hypostase des Orpheus und Alter

⁷⁶ K. Vaginov: *Werke und Tage des Svistonov*, a.a.O., S. 154.

⁷⁷ Vgl. K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 40, 57 und 106 und vgl. O. Šindina: op.cit., S. 163.

ego des lyrischen Helden, Träger eines mythopoetischen Bewußtseins, das sich gleichzeitig in Vergangenheit und Gegenwart aufhält.“⁷⁸

Philostrat und Orpheus sind in diesem Sinne nicht nur für den Neizvestnyj poët, sondern für eine ganze Generation Allegorie des Opferdienstes an der Kunst.

Im Gegensatz zu den Doppelgängern im Profanen sind Philostrat und Orpheus für die Schöpferfiguren visionäre, immaterielle Doppelgänger auf sakraler Ebene. In dieser Doppelung realisiert sich für sie ihre Unsterblichkeit und ewige Reinkarnation als Teil des Vogels Phönix, der im Feuer verbrennt, um erneut aus der Asche aufzuerstehen.

Entsprechend der grundlegenden Dualität von sakraler und profaner Welt in der Prosa Vaginovs stehen diesen sakralen Doppelgängern parodistisch-profanierende Doppelgänger gegenüber. So kann zum Beispiel der Dichter Troicyn in *Kozlinaja pesn'* als Karikatur des Neizvestnyj poët verstanden werden: Während sich für den Neizvestnyj poët Worte „wie Schachteln“ („korobočki“) öffnen und ihm den endlosen sakralen Raum der Kultur offenbaren, sammelt Troicyn in einer „Dose“ („škatulka“) Taschentücher des verstorbenen Dichters Zaéfratskij, eine Krawatte des Neizvestnyj poët und ähnliches. Dem mystischen Offenbarungserlebnis des Neizvestnyj poët, ausgedrückt im Bild der sich öffnenden Worte, steht bei Troicyn ein Akt des Sammelns und Verschließens „poetischer Gegenstände“ in einer Dose gegenüber. Troicyns Sammlung ist auf rein materieller und geistloser Ebene die parodistische Wiederholung der Aufgabe des Dichters, vergangene Kultur zu verwahren. Wie die Dose Troicyns ist auch das Puškinskij dom, der „Zufluchtsort“, als Aufbewahrungsort der von Miša Kotikov gesammelten „Materialien“ über das Leben und Werk des Dichters Zaéfratskij eine Parodie auf den Tempel der Kultur.⁷⁹

In *Trudy i dni Svistonova* wird die Doppelung auf parodistisch-profane Ebene weitergeführt. Svistonov selbst und seine schriftstelleri-

⁷⁸ T. Nikol'skaja: *K. K. Vaginov*, a.a.O., S. 74.

⁷⁹ Vgl. K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 137, 141f und 144f.

sche Methode können als Parodie auf den *Neizvestnyj poët* und seine Poetik verstanden werden. Dem entspricht die Reinkarnation des Vogels Phönix als Graf Phönix in der profanen Gestalt des Scharlatans Psichačev, genauso wie Philostrate als Mephistopheles wiederkehrt. Miša Kotikov, der sich mit dem Dichter Zaëfratskij identifiziert, wird in *Trudy i dni Svistonova* in der Figur des Kuku weitergeführt, die völlig in der Nachahmung berühmter Gestalten der Kultur aufgeht.

Die Betrachtung des Figurenkollektivs in bezug auf das Motiv des Doppelgängers zeigt, daß jede einzelne Figur sich auf profaner oder sakraler Ebene, als Parodie oder Alter ego in anderen Figuren wiederholt. Im Motiv des Doppelgängers verbildlicht Vaginov die Inhomogenität des Menschen mit sich selbst, sein inneres Auseinanderbrechen in mehrere Teile. Es gibt keine Einzigartigkeit, sondern jede Einzelfigur ist immer in bezug auf eine oder mehrere andere Figuren zu begreifen.

3. DIE ÖFFNUNG DER KUNST

Durch die dialogische Gegenüberstellung verschiedener Schöpferfiguren mit ihren künstlerischen Konzeptionen und auf dem Hintergrund der antagonistischen Dualität einer sakralen Welt der Kultur gegenüber einer profanen Welt der Realität entwickelt Vaginov in und zwischen seinen ersten beiden Romanen *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* einen kunstphilosophischen Diskurs über die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit.

Dieses Thema war für Vaginov selbst, als Künstler in einer Zeit des gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchs, von existentieller Bedeutung. Wie der *Neizvestnyj poët*, der mehr als alle anderen Romanfiguren autobiographische Züge des Autors trägt, so erlebte auch Vaginov die Spaltung zwischen der äußeren Welt des sowjetischen Alltags, die ihm kein Zuhause sein konnte, und der ins Innere verlegten Welt der alten Kultur und der Dichtungswelt, mit der er sich identifizierte, die aber unwirklich geworden war. In diesem Sinne spricht A. Gerasimova von einer Verwaistheit Vaginovs in seiner Zeit:

„Der historische Umsturz spaltete sein Leben in zwei Hälften, und wie sehr auch die zweite, mit der Literatur verbundene Hälfte zur verlorenen ersten strebte, eine Wiederherstellung der Ganzheit ließ sich nicht mehr verwirklichen. Daher vielleicht das Gefühl, niemandem zugehörig im leeren Raum zu treiben und - lange vor den Hetzkampagnen der Kritik - das Gefühl, ein Stiefsohn oder besser noch ein Findelkind der Epoche zu sein.“⁸⁰

In diesem Vakuum zwischen einer Vergangenheit, die ihre Gültigkeit verloren hat, und einer Gegenwart, in der er sich fremd fühlt, wird für Vaginov die Prosa und die in ihr mögliche ironische Brechung des eigenen Ichs zum Mittel, sich über sein Selbst und die Tragik des eigenen Schicksals hinwegzusetzen und sich sowohl von der als unwirklich empfundenen vergehenden Welt als auch von der ihm fremden neuen Wirklichkeit zu befreien und gegen letztere zu behaupten. Die durch Ironie gewonnene Distanz erweist sich als einzige Möglichkeit, die Isolation des Dichters im "Tempel" der Kultur, der, wie Vaginov in *Monastyr' Gospoda našego Apollona* in eindrücklichen Bildern deutlich macht, immer mehr zu einem Ort des Schreckens wird, zu durchbrechen, mit der wirklichen Welt in einen Dialog zu treten und dabei doch eine gewisse Authentizität, nämlich die im Lachen liegende, zu wahren.

Im folgenden Teil der Arbeit will ich zeigen, daß der Diskurs, den Vaginov in seinen beiden ersten Romanen zwischen den verschiedenen Schöpferfiguren entfaltet, auf diesem Hintergrund als ein Dialog Vaginovs mit sich selbst gelesen werden kann und daß die dialogische, offene Struktur seiner Prosa, in der sich ein Aufbrechen der inneren Isolation und monologischen Abgeschlossenheit des Dichters und ein Überwinden der Spaltung zwischen Kunst und Wirklichkeit realisiert, die Antwort Vaginovs auf die künstlerische Krise des Neizvestnyj poët darstellt.

Mit dem Motiv des Doppelgängers einerseits und der Ausdehnung der Doppelungsstruktur in fremde Textbereiche durch das Prinzip der dialogischen Intertextualität andererseits wird die Prosa Vaginovs zu einem endlos offenen Spiegel-Labyrinth, in dem die für

⁸⁰ A. Gerasimova: *Trudy i dni Konstantina Vaginova*, in: *Voprosy literatury* 1989.12, S. 132.

Vaginovs schmerzliche Spaltung zwischen innerer und äußerer Welt beziehungsweise zwischen Kunst und Wirklichkeit aufgehoben ist. Das Bild, das auf diese Weise in der Prosa Vaginovs entsteht, ist ein durch parodistische Ironie verzerrtes Spiegelbild des Autors selbst, der Zeit, in der er lebt und der Kultur, in deren Tradition er steht.

3.1. DIE BRECHUNG DES ERZÄHLENS - AUTOR, FIKTIVE ERZÄHLERINSTANZEN UND ERZÄHLENDE FIGUREN

Die Betrachtung der Figurenkonstellationen in *Kozlinaja pesn'* und *Trudy i dni Svistonova* in bezug auf das Doppelgängermotiv hat gezeigt, daß der Neizvestnyj poët, der fiktive Autor des Romans *Kozlinaja pesn'* und der Schriftsteller Svistonov als Personifikationen eines Schöpfer-Ichs eine Art Figurenzentrum innerhalb eines Geflechts von sakralen und profanen Doppelgängern bilden.

Der reale Autor, Vaginov selbst, ist als unsichtbarer Mittelpunkt indirekt in dieses Doppelgängergeflecht eingebunden, indem die Schöpferfiguren persönlich-biographische Momente des Autors repräsentieren und in diesem Sinne als Doppelgänger auf ihn rückführbar sind.

Äußerlich wird dies deutlich in verschiedenen Charakterzügen, Vorlieben und Utensilien, die die Figuren mit Vaginov gemeinsam haben. Das Interesse für alte Münzen und Bücher, die Vorliebe für Kerzenlicht anstelle elektrischem und das Tragen eines Stocks waren Eigenschaften Vaginovs, die in seiner Prosa - teilweise als leitmotivische Begleitmerkmale der Schöpferfiguren - immer wiederkehren und diese auch untereinander verbinden. Auch im kultur- und kunstphilosophischen Denken der Figuren äußert Vaginov zum Teil seine eigenen Vorstellungen. Übereinstimmungen gibt es in dieser Hinsicht insbesondere zwischen Vaginov und der Figur des Neizvestnyj poët, dessen Poetik, die im wesentlichen bereits in *Monastyr' Gospoda našego Apollona* dargelegt wird und weitgehend auch der Lyrik Vaginovs zu Grunde liegt. Deutlich wird dies in einer Beschreibung der frühen Dichtung und des künstlerischen Schaffensprinzips Vaginovs, wie sie aus einem Artikel der Lyrikerin Vera Lur'e ersichtlich wird:

„Er ist Symbolist; den Schlüssel zum Verständnis seiner Gedichte findet er oft erst nach ihrer Niederschrift [...] im Schaffensprozeß Vaginovs lassen sich somit zwei Phasen feststellen: eine erste, in der er Unverständliches schreibt, und dann eine zweite, in der er vom Unverständlichen zum klaren Werk findet... Er hat eine sehr komische Art zu schreiben: Er reiht Zeilen aneinander und wählt die Worte nach ihrer lautlichen Verwandtschaft oder der Schönheit der Farben aus.“⁸¹

Das Prinzip der „Gegenüberstellung von Worten“ („sopostavlenie slov“⁸²) und die Schaffung von neuem Sinn aus Sinnlosem erweisen sich somit als die wesentlichen Momente der Poetik nicht nur des Neizvestnyj poët, sondern auch des Lyrikers Vaginov.

In ähnlicher Weise läßt sich die Methode des Schriftstellers Svistonov aus *Trudy i dni Svistonova*, der seinen Roman collageartig aus heterogenen Teilen zusammensetzt, ohne sich zunächst Gedanken um den Sinn des Ganzen zu machen („Folgerichtigkeit und Sinn würden sich später schon finden“⁸³), an den Prosatexten Vaginovs nachvollziehen, denen durch Einarbeitung fremden Textmaterials, durch Zitate und Anspielungen auf andere literarische Texte gegenüber Ausschnitten aus dem wirklichen Leben ebenfalls ein eklektizistisches Schaffensprinzip zugrundeliegt.

Es zeigt sich also, daß Vaginov seinen literarischen Helden, insbesondere den Schöpferfiguren, in hohem Maße autobiographische Züge verleiht, beziehungsweise in ihrer Darstellung sein eigenes Künstlersein und seine Schaffensmethode reflektiert. In diesem Sinne sind sowohl die Dichterfigur des Neizvestnyj poët als auch die Schriftstellerfiguren des Svistonov und des fiktiven Autors von *Kozlinaja pesn'* Träger des künstlerischen Bewußtseins Vaginovs. Die Präsenz des Autors in den Romanfiguren, in denen er jeweils Teile seiner selbst objektiviert, nie aber bemüht ist, ein umfassendes Porträt seiner selbst zu gestalten, ist nicht explizit ausgesprochen, sondern nur implizit spürbar. Vaginov "streut" sich selbst auf seine Romanfiguren in ähnlicher Weise wie der fiktive Autor, der in

⁸¹ V. Lur'e: *Petrogradskoe*, in: *Dni* 232.1923, S. 12, zitiert nach L. Čertkov: *op.cit.*, S. 218.

⁸² K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 86.

⁸³ K. Vaginov: *Werke und Tage des Svistonov*, a.a.O., S. 26.

seiner Person die verschiedenen Charakterzüge seiner literarischen Figuren wiedererkennt und in diesem Sinne „aus dem Teig“ seiner Helden gemacht ist:

„«Ich bin ein guter Mensch, - überlege ich - ich bin ein Teptelkinscher Schöngest. Ich besitze den ausgesuchten Geschmack Kostja Rotikovs, die Konzeption des unbekanntenen Dichters, die Naivität Troicyns. Ich bin aus dem Teig meiner Helden geknetet...».“⁸⁴

Das Aufbrechen der Abgeschlossenheit und Identität des Individuums durch das Geflecht von Doppelgängerbeziehungen sowohl zwischen den Figuren der beiden Romane untereinander als auch zwischen den Figuren und dem Autor impliziert ein Aufbrechen der Wirklichkeitsebenen und der äußeren Abgeschlossenheit des Textes.

Die eindeutige Abgrenzung der Ebene des realen Autors, also der außerhalb des künstlerischen Textes liegenden Realität, der Ebene des Erzählens und der Ebene des Geschehens und die damit verbundene Illusion einer realen Welt gegenüber einer fiktiven Welt wird aufgegeben zugunsten einer Überlagerung und Verspiegelung mehrerer Wirklichkeitsebenen. Das hierarchische Beziehungsgefüge Autor - Erzählerinstanz - Held wird durch die Doppelgängerbeziehungen und die damit verbundene dialogische, verspiegelte Struktur des Textes umkehrbar.

So ist zum Beispiel der Neizvestnyj poët Figur im Roman des fiktiven Autors und im Roman des realen Autors Vaginov, jedoch als Autor und Held seines eigenen Werkes⁸⁵, das in komprimierter Form das Thema und die Schlüssel motive des Romans wiederholt, zugleich Doppelgänger des fiktiven und realen Autors, wodurch eine Identität von Erzähler und Held erzeugt wird.

Dieser Spiegeleffekt des Romans im Roman und die Identität von Autor und Held wiederholen sich in *Trudy i dni Svistonova*, wo der Schriftsteller Svistonov gleichzeitig Figur im Roman der Erzählerinstanz und Autor seines Buches ist, bis er zuletzt unfreiwillig als

⁸⁴ K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 505.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 58.

die Schriftstellerfigur "Vistonov" in seinen eigenen Roman eingeht. Durch die Darstellung eines Schriftstellers, der einen Roman schreibt, in dem wiederum eine Schriftstellerfigur vorkommt, der möglicherweise seinerseits einen Roman über einen Schriftsteller schreibt, weist der Text rekursiv in die Unendlichkeit.

Zugleich werden durch die Doppelgängerbeziehungen, die, wie die Betrachtung ihrer Schaffensprinzipien gezeigt hat, zwischen den Figuren des Svistonov, des Neizvestnyj poët und des fiktiven Autors aus *Kozlinaja pesn'* sowie des realen Autors Vaginov bestehen, auch die Wirklichkeitsebenen der beiden Romane und der realen Welt untereinander verspiegelt.

Indem das Geflecht von Spiegelungen und Verdoppelungen auf diese Weise sowohl die Abgeschlossenheit des Einzeltextes transzendiert als auch die Grenzen zwischen den beiden Romanen überlagert, kommt es zu einer Aufbrechung der textuellen Abgeschlossenheit und zu einer Öffnung des Textes in andere Texträume. Durch die Rückführbarkeit der Doppelgängerfiguren auf den realen Autor als einen außerhalb des künstlerischen Textes liegenden Bezugspunkt realisiert sich schließlich auch eine "Öffnung" des künstlerischen Textes in die reale Welt, eine Verschiebung und gegenseitige Durchdringung von Fiktion und Realität.

Diese Öffnung der Kunst durch die Auflösung des Schöpfer-Ichs in ein Doppelgängerkollektiv verschiedener Schöpferfiguren und das damit verbundene Aufbrechen der monologischen und hierarchisch organisierten Erzählstruktur kann verstanden werden als die Antwort des Schriftstellers auf die "Qual" des Dichters.

Die These, daß die Prosa für Vaginov ein Ausweg aus der Sackgasse war, in der er sich als Dichter befand, wird in knapper Form bereits in einem Artikel von A. Gerasimova erläutert:

„Die Prosa wurde für Vaginov zur Tür aus der Sackgasse der Poesie; [...] Die intuitive Versenkung in die Naturgewalt der Worte quält und erregt durch die nahe Offenbarung, die sich aber verflüchtigt und umschlägt in Traum und Trug und sich als Irrtum erweist. Die Prosa Vaginovs ist der Versuch, sich selbst und seine unverständliche,

quälende Kunst zu verstehen und wahrscheinlich auch zu überwinden.“⁸⁶

Gerasimova fragt in diesem Zusammenhang jedoch nicht nach dem Grund, warum sich das Wort als trügerisch erweist und keine Offenbarung mehr in sich birgt, warum für den Dichter nicht mehr eine zweite Welt, die die wirkliche Welt in poetischer Verklärung zu reflektieren vermag, aus den Worten heraus entsteht. Der Grund für diesen Verlust der ursprünglichen Schöpferkraft, so wie Vaginov ihn an der Figur des Neizvestnyj poët darstellt, liegt meiner Meinung nach in dem Verlust der harmonischen Übereinstimmung des Dichters mit der ihn umgebenden Wirklichkeit, in seiner zunehmenden Entfremdung von der Außenwelt und der damit verbundenen Isolation in einer inneren Welt. In diesem Sinne steht die Schaffung von Doppelgängern und die Verspiegelung der Figuren, in der sich eine Nichtfixierbarkeit und endlose Unabgeschlossenheit und Offenheit des Individuums ausdrücken, als Prozeß der Veräußerung dem Rückzug und der Isolation des Dichters in einer inneren Welt gegenüber. Die Prosa des Schriftstellers Vaginov erweist sich somit als Versuch des Dichters Vaginov, die Diskrepanz zwischen innerer und äußerer Welt, sakraler und profaner Welt, Kunst und Wirklichkeit zu überwinden und die Isolation als „Mensch eines gestorbenen Landes“ zu durchbrechen, ohne sich selbst zu verleugnen.

Die Schaffung von Schöpferdoppelgängern in der Prosa Vaginovs ist auf diesem Hintergrund, wie auch A. Gerasimova in ihrem Artikel andeutet, zu verstehen als Objektivierung des eigenen Schöpfer-Ichs, die es ihm erlaubt, in ein ironisches Verhältnis zu sich selbst zu treten:

„Der lyrische Held seiner Gedichte objektiviert sich in der Prosa, entfernt sich von seinem Schöpfer und zerfällt in Figuren, von denen jede einzelne einen Teil des Autors in sich trägt. Nun kann man sie beobachten und über sie lachen.“⁸⁷

⁸⁶ A. Gerasimova: op.cit., S. 144f.

⁸⁷ Ebd., S. 145.

Während das lyrische Ich der Dichtung nur in monologischer Identität mit sich selbst, in einer Atmosphäre der Unmittelbarkeit und Authentizität der Empfindung glaubhaft ist, kann es sich in der Prosa objektivieren, auf diese Weise Distanz gewinnen und in einen freien und spielerischen Dialog mit sich selbst treten. Die in der Prosa mögliche ironische Distanz und Brechung des eigenen Ichs verhilft Vaginov zu einer Freiheit sowohl von sich selbst und der ihre Gültigkeit verlierenden alten Welt, als auch von der neuen Welt, die ihm fremd bleibt. In diesem Sinne eignet sich die Prosa zur Überwindung der künstlerischen Krise, an der der Neizvestnyj poët scheitert, und die aus der Nichtübereinstimmung von Dichtwelt und Wirklichkeit, von innerer und äußerer Welt resultiert.

In den Figuren des Lyrikers und des Schriftstellers objektiviert, variiert und ironisiert Vaginov sein Dichter-Ich und sein Schriftsteller-Ich. So betrachtet, sind die Gespräche zwischen dem Neizvestnyj poët, dem fiktiven Autor und Svistonov Dialoge des Dichters Vaginov mit dem Schriftsteller Vaginov, in denen er seine eigene Entwicklung vom Lyriker zum Prosaiker und das problematische Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit reflektiert. Ironie in der Darstellung erweist sich auf diesem Hintergrund als Selbstironie und das Mitleid mit den Figuren als Trauer über das eigene Schicksal. Der Prozeß des Schreibens wird zu einem Dialog mit sich selbst und so, wie der fiktive Autor aus *Kozlinaja pesn'* feststellt, zu einem inneren Reinigungsprozeß:

„Ich glaube, daß das Schreiben eine Art physiologischer Prozeß ist, eine eigentümliche Reinigung des Organismus.“⁸⁸

Zugleich kann man, wie O. Šindina in ihrem Artikel über den Roman *Kozlinaja pesn'* herausarbeitet, die Auflösung der Figur des fiktiven Autors im Kollektiv seiner Helden als Analogie zu der mystischen „Auflösung in der Natur“ des Neizvestnyj poët betrachten, und in diesem Sinne als Wiederholung der archaisch-visuellen Zerstücke-

⁸⁸ K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 506.

lungsmysen, die als symbolischer Tod der Auferstehung in neuer Qualität vorausgehen:

„Den metaphorischen Zerfall des fiktiven Autors in seine Helden [...] vergleichen wir nicht nur mit dem Zerreißen des Orpheus durch die Mänaden, sondern auch mit der Zerstückelung des Dionysos, was die Idee des Todes und der Wiedergeburt aktualisiert.“⁸⁹

Šindina stellt somit den Zerfall des fiktiven Autors in seine Helden in unmittelbaren Zusammenhang mit der Problematik des Dichteropfers. Indem der fiktive Autor in seinen Romanhelden Doppelgänger seiner selbst gestaltet, die stellvertretend ironisiert und verlacht werden, schützt er sein wahres Gesicht. Die Maskierung des wahren Gesichts durch die Schaffung von Doppelgängern und die damit verbundene Umwandlung des Opfertodes in einen scheinbaren Tod betrachtet Šindina als ein wesentliches Moment der inneren Dynamik des Romans *Kozlinaja pesn'*:

„Im Grunde genommen erweist sich der Roman des fiktiven Autors als eine eigentümliche Beschwörung des Schicksals, den fiktiven Autor durch eine andere Opferfigur zu ersetzen, wobei der Prozeß des Ersetzens auf mehreren Ebenen stattfindet: der reale Autor ersetzt sich selbst teilweise durch die Figur des fiktiven Autors, dem es seinerseits durch das «zum Opfer bringen» des unbekanntes Dichters gelingt, dem Tod zu entfliehen. Der unbekanntes Dichter wiederum trägt ebenso Züge des fiktiven Autors, wie auch des realen Autors.“⁹⁰

Dieser Gedanke der stellvertretenden Opferung, den Šindina in bezug auf *Kozlinaja pesn'* entwickelt, hat meiner Meinung nach für das Werk Vaginovs eine über den Roman hinausgehende Gültigkeit. Bei allen Schöpferfiguren der ersten beiden Romane Vaginovs sind es Spaltungs- und Doppelungsprozesse, die, auf sakraler oder parodistisch-profaner Ebene, als Auflösung des mit sich selbst identischen Individuums der Neuschaffung vorausgehen. So wiederholt sich auch im Verfahren Svistonovs, dieser oder jener Romanfigur Eigenschaften seiner selbst zu verleihen, das Muster von

⁸⁹ O. Šindina: op.cit., S. 164.

⁹⁰ Ebd., S. 162.

Zerstörung und Neuerstehung und die damit verbundene Problematik des Dichteropfers. In Analogie dazu kann die Veräußerung Vaginovs in seinen Romanfiguren als eine symbolische Selbstopferung verstanden werden.

Die unmittelbare und authentische Selbstopferung des Dichters in seiner Kunst, an der er, wie es Vaginov in *Monastyr' Gospoda našego Apollona* in eindrücklichen Bildern beschreibt, angesichts der Diskrepanz zur wirklichen Welt zu zerbrechen droht, wird in der Prosa Vaginovs, durch die Streuung des Autor-Ichs auf die verschiedenen Romanfiguren, zu einer stellvertretenden Opferung. Indem Vaginov in den Schöpferfiguren einen Teil seiner eigenen Künstler-Identität ironisiert und parodiert, schafft er Doppelgänger, die er an Stelle seiner selbst zum Opfer bringt. So wie die Identität der Schöpferfiguren mit dem Autor eine scheinbare und spielerische ist, so ist ihr Tod (der Selbstmord des Neizvestnyj poët, der innere Bankrott Teptelkins und anderer Figuren, der geistige Tod Svistonovs) ein stellvertretender Tod. Vaginov bewahrt sich selbst vor dem Tod, indem er die Dichterfigur des Neizvestnyj poët sterben läßt, und mit der Figur des Svistonov, an der er zeigt, daß eine entseelte, rein abbildende Kunst auch die Seele des Künstlers verödet, bannt er die Gefahr, selbst als Schriftsteller einem photographischen Realismus zu verfallen.

So betrachtet sind die Romanfiguren Vaginovs Masken des Autors, hinter denen er sein wahres, authentisches Gesicht, seine dem Sakralen zugehörige Identität als Dichter verbirgt, um sie zu schützen. In diesem Sinne kann wohl auch das folgende Zitat aus *Kozlinaja pesn'* zur Klärung des Verhältnisses Vaginovs zu seinen Helden verstanden werden:

„[...] vielleicht hatte Teptelkin sich seinen unerträglichen Namen selbst ausgedacht, um die Realität seiner Existenz aus ihm zu bannen, so daß niemand, der über Teptelkin lachen würde, Philostrat auch nur antasten könnte. Bekanntermaßen gibt es eine Spaltung des Bewußtseins, vielleicht litt auch Teptelkin an einer solchen Bewußtseinsspaltung.“⁹¹

⁹¹ K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 17.

Es zeigt sich somit, daß paradoxerweise die Persönlichkeitsspaltung des Autors in das Kollektiv seiner Figuren-Doppelgänger, im Gegensatz zu den von Svistonov in seinem Roman geschaffenen Doppelgängern, die zu Konkurrenten der wirklichen Personen werden und sie ihrer Authentizität berauben, Mittel zur Wahrung seiner Authentizität ist.

3.2. INTERTEXTUALITÄT UND DIALOGIZITÄT

Die in den vorigen Kapiteln herausgearbeitete dialogische Struktur der Romane Vaginovs, durch die die monologische Abgeschlossenheit des künstlerischen Textes aufgebrochen wird, findet eine Ausweitung in den Bereich fremder Texte, indem Vaginov die Romane in ein die Grenzen des Einzeltextes überschreitendes intertextuelles Bezugssystem stellt. Durch eine Fülle von offenen und versteckten Zitaten, von Reminiszenzen und Allusionen, an denen die Kenntnis Vaginovs nicht nur der Literatur und Dichtung seiner Zeit, sondern auch der mittelalterlicher und antiker Autoren ablesbar ist, entwickelt sich in seinen Romanen eine spannungsgeladene Wechselbeziehung zwischen verschiedenen Texten.

So realisiert sich zum Beispiel im letzten Teil des Kapitels "Toksovo" in *Trudy i dni Svistonova*, wo die Figur Kuku in naiver Ahnungslosigkeit das Geschehen mit Szenen aus Goethes *Faust* vergleicht, eine intertextuelle Verspiegelung, durch die der Schicksals- und Bedeutungsraum der Figuren über den tatsächlichen Erlebnisraum innerhalb des Textes hinaus erweitert wird. Mit der Gegenüberstellung Svistonov - Mephisto, Kuku - Faust wird eine Parallele zwischen Goethes *Faust* und Vaginovs Roman hergestellt, durch die sich für den Leser eine veränderte Betrachtungsweise auf das Geschehen und das Verhältnis zwischen den Figuren Svistonov und Kuku ergibt. Das Lesen des Romans realisiert sich für den Rezipienten als ein gleichzeitiges geistiges Wiederlesen des *Faust*.⁹²

Durch die Einbeziehung anderer literarischer Werke steht der

⁹² Vgl. K. Vaginov: *Trudy i dni Svistonova*, a.a.O., S. 192.

Vaginovsche Text nicht für sich allein, sondern ist in seiner Eingebundenheit in ein Netz dialogischer Wechselbeziehungen zu anderen Texten Teil eines universalen Textraums, der den Makroraum der Kultur repräsentiert. Den Gedanken einer Kopräsenz aller Texte in einem Makroraum der Kultur als eines homogenen Textes bringt Svistonov - während er mit der Ordnung seiner Bibliothek beschäftigt ist - in der Vorstellung zum Ausdruck, daß die Summe aller Texte, seien es nun künstlerische, dokumentarische oder wissenschaftliche, einen universalen Gedächtnistext der Menschheit darstellt:

„Für die Memoiren ließ er drei Regale frei. Aber eigentlich konnte man doch die Werke mancher großer Schriftsteller auch als Memoiren ansehen: Dante, Petrarca, Gogol', Dostoevskij - letzten Endes waren das doch auch nur Memoiren, gewissermaßen die Memoiren geistiger Erfahrungen. Aber dann gehörten doch auch die Werke der verschiedenen Religionsstifter hierher und dann die Reiseberichte... und stellte dann nicht die ganze Physik, die Geographie, Geschichte und Philosophie aus historischer Sicht ein einziges, gewaltiges Memoirenwerk der Menschheit dar?“⁹³

Diese Vorstellung der Summe aller Texte als eines imaginären Gedächtnisraumes der Kultur, der sich sozusagen von Buch zu Buch erstreckt, erinnert an das Konzept des Textes als Gedächtnisort der Kultur bei den Akmeisten, denen Vaginov in seinen frühen Jahren als Dichter nahestand. Für Mandel'stam und Achmatova realisiert sich der künstlerische Schaffensprozeß als ein Gespräch mit der Vergangenheit, als ein Akt des Erinnerns und Neuschreibens vergangener Texte der Kultur unter Einbringung einer neuen eigenen Zeichenschicht.⁹⁴ Durch die Präsenz von Texten fremder Zeiten und Kulturen spricht der gegebene Text nicht nur in seiner eigenen Sprache, sondern in ihm ist eine Vielzahl von Stimmen, eine universale Sprache der Kultur hörbar. Mandel'stam beschreibt dieses Phänomen der Vielstimmigkeit und die damit verbundene Heterogenität des Textes mit dem Begriff der Glossolie:

⁹³ K. Vaginov: *Werke und Tage des Svistonov*, a.a.O., S. 134.

⁹⁴ Vgl. R. Lachmann: op.cit., S. 358f.

„Gegenwärtig gibt es so etwas wie Glossolalie. In heiliger Ekstase sprechen die Dichter in der Sprache aller Zeiten, aller Kulturen [...] Alles ist zugänglich: Alle Labyrinth, alle Verließe, alle Geheimgänge. Das Wort ist nicht siebenrohrige, sondern tausendrohrige Schalmel geworden, die vom Atem aller Jahrhunderte belebt wird.“⁹⁵

Diese die Kultur erinnernde und bewahrende Textpraxis der dialogischen Intertextualität und die darin sich realisierende Präsenz des Makrorums der Kultur im Text lag in einer noch ungebrochenen Weise auch der frühen Lyrik Vaginovs zugrunde, in der ein Wissen um die Synchronie der Kulturen aller Zeiten und Länder transparent wird. So sagt V. Roždestvenskij 1923 in einem Vortrag über den Dichter Vaginov:

„Durch Vaginov fließt ein rhythmisches Empfinden der fernen und nahen Kulturen, aber nicht im klaren Bewußtsein ihrer schöpferischen Gestaltung, sondern genau so, wie sich in den Pupillen eines Blinden das weise Ornament der Gestirne widerspiegelt.“⁹⁶

Auch die Prosatexte Vaginovs, in denen er nach dem Prinzip intellektueller Montage literarische Texte und Traditionen wiederaufleben läßt, bilden in der darin sich realisierenden intertextuellen Spannung und Heterogenität den Makroraum der Kultur im Text ab und transzendieren auf diese Weise die scheinbare Festigkeit des Rahmens von Zeit und Raum. Indem Vaginov an andere Texte erinnert oder diese zitiert, seinen Romanen also in offener oder verschlüsselter Form fremde Texte als Subtexte zugrunde legt, wird der gegebene Text, ähnlich wie durch das Motiv des Doppelgängers, zu einem verspiegelten und in die Endlosigkeit weisenden Labyrinth der Kultur.

Das äußerste Beispiel der Verspiegelung von anderen Texten im gegebenen Text und der sich darin realisierenden Öffnung des Textes in einen universalen Textraum der Kultur ist wieder die eingelegte Erzählung des Neizvestnyj poet in *Kozlinaja pesn'*⁹⁷: Auf

⁹⁵ O. Mandel'stam: *Slovo i kul'tura*, Moskau 1987, S. 42f, Übersetzung zitiert nach R. Lachmann: op.cit., S. 362.

⁹⁶ V. Roždestvenskij, zitiert nach L. Čertkov: op.cit., S. 220.

⁹⁷ Vgl. K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 58.

formaler Ebene knüpft Vaginov mit dem Kunstgriff der epischen Integration der Hauptmotive des Romans an eine literarische Tradition an, die auf die in dem antiken Roman des Apuleius, *Der goldene Esel*, eingelegte Geschichte von Amor und Psyche zurückgeht.⁹⁸ Auf inhaltlicher Ebene dagegen spielt die eingelegte Erzählung des Neizvestnyj poët auf Puškins *Pir vo vremja čumy* an und steht damit wiederum in einer anderen Tradition, die bis auf Platon zurückgeht. Zugleich erweist sie sich aber auch als kurze Zusammenfassung des von Vaginov im Jahre 1925 verfaßten dramatischen Poëms *1925 god* und als Wiederholung des Themas und der Schlüssel motive des Romans *Kozlinaja pesn'*.⁹⁹

In der eingeschobenen Erzählung wird die dialogische Struktur des Textes in einer potenzierten Weise sichtbar: Der Text tritt in einen Dialog mit ihm vorausgehenden Texten anderer Autoren, mit früheren Texten Vaginovs und nicht zuletzt mit sich selbst, also dem Text, in den die Erzählung eingebettet ist. Durch diese Einbettung des Textes in ein Netz intertextueller Bindungen, in der sich ein Aufbrechen der Textgrenzen in den Makroraum der Kultur realisiert, wird die Auseinandersetzung mit den Romanen Vaginovs für den Leser, wenn er alle Bedeutungsdimensionen des Geschehens und der Figuren verstehen will, zu einer gleichzeitigen Auseinandersetzung mit anderen Texten der Kultur.

Diese Textpraxis der dialogischen Intertextualität, die in gewisser Weise als eine Fortführung der dem Akmeismus nahestehenden Poetik Vaginovs als Lyriker betrachtet werden kann, wird jedoch in seinen Romanen, vor allem in *Trudy i dni Svistonova* und den späteren *Bambočada* und *Garpagoniana*, durch eine Ironisierung und parodistische Transformation derselben unterlaufen. Während in der Lyrik Vaginovs die Synchronie und Kopräsenz aller Zeiten und Kulturen in einer lyrisch-irrationalen Form vermittelt wird und so das unmittelbare und in mystischer Vergeistigung erfahrene Teilhaben des Dichters am sakralen Raum der Kultur Abbildung findet,

⁹⁸ Vgl. W. Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1971, S. 180.

⁹⁹ Vgl. O. Šindina: op.cit., S. 163f und T. Nikol'skaja, Anm. zu S. 57, in: K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 551.

verwirklicht Vaginov in seinen Prosatexten das Prinzip der dialogischen Intertextualität in einer Art und Weise, in der sich eine ironische Distanz und Souveränität des Autors ausdrücken, die einen spielerischen und respektlosen Umgang mit den fremden Texten und eine parodistische Transformation der literarischen Traditionen erlaubt.

Diese ironische Distanz wird sozusagen programmatisch bereits in den Titeln der Romane deutlich: Der Titel *Kozlinaja pesn'* ist als wortwörtliche Übersetzung des griechischen Wortes "Tragödie" eine ironische Parodie auf die inhaltliche Bedeutung des "sakralen" Wortes. Eine in ähnlicher Weise ironische Reminiszenz stellt der Titel *Trudy i dni Svistonova* dar, der an die *Werke und Tage* des Hesiod erinnert. Hesiod vertritt in seinem philosophischen Werk eine Weltalterlehre, die die Geschichte der Menschheit als Niedergang und Entfernung von den Göttern interpretiert, womit eine Parallele zur Profanisierung und Materialisierung der Kunst und Entfremdung Svistonovs von Apoll als dem Gott der Kunst gegeben ist. Der Titel *Bambočada*, zu deutsch die "Bambocciade", bezeichnet eine genrehafte, derb-komische Darstellung des Volkslebens und erinnert vom Wortlaut her an den Namen des italienischen Autors Bocaccio, aus dessen *Decamerone* Vaginov den Kunstgriff der eingebauten Novellen entlehnte.¹⁰⁰ Der Titel *Garpagoniana* legt eine Gegenüberstellung des Romans mit dem Drama *Der Geizhals* von Molière insofern nahe, als er sich vom Namen des Haupthelden "Harpagon" herleitet.

Eine ironische Parallele, auf die Vaginov durch einige offene und versteckte Anspielungen und Zitate hinweist, besteht auch zwischen *Trudy i dni Svistonova* und dem antiken Roman des Apuleius *Der goldene Esel*.¹⁰¹ So ist Svistonov der Figur des "Lucius" bei Apuleius insofern nicht unähnlich, als beide als unerkannte Beobachter (Lucius in der Gestalt eines Esels, Svistonov als "Schauspieler", der nie

¹⁰⁰ Vgl. T. Nikol'skaja: Vorwort in: K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'. Trudy i dni Svistonova. Bambočada*, a.a.O., S. 16.

¹⁰¹ Vgl. K. Vaginov: *Trudy i dni Svistonova*, a.a.O., S. 196 und S. 227f [Psichačevs Beschreibung der Göttin Isis ist fast wortwörtlich dem 11. Buch Apuleus' *Der goldene Esel* entnommen].

sein wahres Gesicht zu erkennen gibt) die Welt des Alltagslebens durchschreiten und erforschen, wodurch sich auch eine ähnliche, additive Erzählstruktur ergibt. Während jedoch bei Apuleius die Auseinandersetzung seines Helden mit der Alltagswelt mit einem inneren Prozeß der Läuterung einhergeht, steht dem bei Svistonov die zunehmende Entfernung vom ursprünglichen Ideal gegenüber. Eine Ironisierung der Textpraxis der dialogischen Intertextualität realisiert sich in der Prosa Vaginovs außerdem in der Gegenüberstellung und respektlosen Mischung von literarischen Texten, Texten des Alltagslebens und Erfahrungen des realen Lebens, in ähnlicher Weise wie es auch der Schriftsteller Svistonov in *Trudy i dni Svistonova* tut. Den offen oder verschlüsselt eingearbeiteten literarischen Texten, durch die der sakrale Raum der Kultur im Text präsent ist, stellt Vaginov auf gleicher Ebene Texte des profanen Alltags wie zum Beispiel Zeitungsausschnitte, Bekanntmachungen, Speisekarten, Rezepte, Visitenkarten und ähnliches gegenüber. Aber die Textgrenzen werden nicht nur in bezug auf die Texte der Alltagskultur überschritten, sondern auch in bezug auf den Außertextbereich, auf Ereignisse und Personen des wirklichen Lebens. Dies wird besonders deutlich im Roman *Kozlinaja pesn'*, der als Schlüsselroman wirkliche Personen des Petersburger literarischen Lebens porträtiert, so daß der damalige Leser, der sich in diesem Umfeld bewegte, seine Bekannten, wenn nicht sich selbst, in den Figuren des Romans wiedererkennen konnte.

Indem Vaginov die in seiner Dichtung nur innerhalb der sakralen Welt der Kultur sich vollziehende Textpraxis der dialogischen Intertextualität in die profane Alltagswelt übernimmt, parodiert und ironisiert er seinen eigenen, früheren, dem Akmeismus nahestehenden Stil als Dichter, ähnlich wie auch Svistonov die Poetik des Neizvestnyj poet parodiert.

Während jedoch Svistonov zuletzt den sakralen Raum der Kultur völlig aus den Augen verliert und einen rein abbildenden Realismus vertritt, ist in der Prosa Vaginovs gerade das Nebeneinander des Sakralen und des Profanen, das teilweise einen komischen Effekt hervorruft, wesentlich. Die Romane sind in ihrer Fülle literarischer

Reminiszenzen und Allusionen Abbild des Makroraums der Kultur und mit der Einbeziehung profaner Texte und des wirklichen Lebens zugleich Spiegel der alltäglichen Welt. Der Text ist nicht nur Hort der "hohen Kultur", sondern auch Ort, an dem die Grenzen zwischen hoher und niederer Kultur und damit zwischen Kunst und Leben überschritten werden. In gleicher Weise, wie sich der Text dem Makroraum der Kultur öffnet und an ihm teilhat, so öffnet er sich, durch Einarbeitung von profanem Material, dem Raum der alltäglichen Wirklichkeit. Auf diese Weise kommt es in den Romanen Vajnovs zu einer Konfrontation von Kunst und Wirklichkeit, einer Mischung von Profanem und Sakralem.

Diese Montage des Romans aus inhaltlich und sprachlich völlig heterogenen Ausschnitten aus der hohen Literatur und dem wirklichen Leben resultiert aus der Einsicht Vajnovs in die Unmöglichkeit der Aufrechterhaltung eines sakralen Raums der alten Kulturwelt im Widerstand gegen die neue Wirklichkeit. Vajnovs Ironie richtet sich gegen den Künstler, der sich im heiligen Empfinden seines Teilhabens am Makroraum der Kultur von der lebendigen Wirklichkeit isoliert und in dieser Isolation einem Ideal nachlebt, das mit der Realität nicht zu vereinbaren ist. In der Entwicklung und dem Schicksal des *Neizvestnyj poet* macht Vajnov deutlich, daß er den Rückzug des Dichters in seine innere, den alten Göttern verpflichtete Welt, den Rückzug in einen „Turm“, einen Tempel der Kultur als einen geistigen Tod erkannte. Das schöpferische Potential des Dichters, das sich in einer lebendigen Bewegung von Tod und Wiedergeburt verwirklicht, kann in der Isolierung vom lebendigen Leben, die letztlich zu einer Art Musealisierung führt, nicht zur Entfaltung kommen.

In diesem Sinne erweist sich die Ausweitung des Prinzips der Intertextualität in die Textwelt der profanen Alltagskultur als Versuch Vajnovs, den geschlossenen sakralen Raum der Kultur und die Isolation des Künstlers in seiner inneren Welt, in der er sich wie der *Neizvestnyj poet* zunehmend vom wirklichen Leben entfremdet, aufzubrechen, sich aus der musealen Isolation im „Turm“ zu befreien und mit dem wirklichen Leben in einen Dialog zu treten. Es ist

der Versuch, in der Prosa die schmerzhaft Erfahrung der antagoni-
stischen Dualität von innerer und äußerer Welt, von Kunst und
Wirklichkeit zu überwinden, beziehungsweise sich durch das be-
freiende Mittel der Ironie darüber hinwegzusetzen.

III. AUTHENTIZITÄT UND ICH-VERLUST ZUR FIGURENENTWICKLUNG IN DEN ROMANEN VAGINOV

Die Entfremdung des Menschen von der Wirklichkeit und seine
Isolation in einer inneren Welt ist eine Problematik, die Vaginov
nicht nur auf kunstphilosophischer Ebene beschäftigte, sondern die
er allgemein als die Tragik der Menschen seiner Zeit erkannte.
In den vier Romanen, die Vaginov in einer Zeitschrieb, als sich mit
zunehmender Etablierung der Sowjetmacht ein neuer sowjetischer
Alltag und ein neues Kleinbürgertum herauszubilden begann, spie-
gelt sich dieser Übergang in eine neue Gesellschaft als ein Prozeß
der Profanisierung und Verdinglichung wider, der an der Entwick-
lung seiner Helden, an ihrer allmählichen „Verwandlung in ein
Museumsexponat“¹⁰² nachvollziehbar ist. Das tragische Schicksal
des Menschen, der seine echte Identität verliert oder diese in der
sinnentleerten neuen Welt gar nicht erst entfalten kann und sich
immer mehr in einer Welt der Illusionen isoliert, bildet ein zentrales
Thema der Romane Vaginovs, die dementsprechend keinen weiten
epischen Raum entfalten, sondern sich weitgehend auf die Figuren
konzentrieren.

¹⁰² K. Vaginov: *Garpagoniana*, in: ders., *Kozlinaja pesn'. Romany*, a.a.O.,
S. 511.

1. DER VERLUST DER ALTEN WELT

«In der heutigen Zeit sind die Europäer aus ihren Biographien geworfen, wie Kugeln aus Billardlöchern [...]»

(Osip Mandel'stam¹⁰³)

In seinem ersten Roman, *Kozlinaja pesn'*, beschreibt Vaginov das Schicksal der letzten Vertreter der alten Petersburger Intelligenzija, der „letzten Humanisten“¹⁰⁴, für die die Etablierung der Sowjetmacht den Verlust der alten Kultur und Lebensweise bedeutet, in der sie aufgewachsen sind und mit der sie sich identifizieren. Raum des Geschehens ist dementsprechend, wie der Autor im Vorwort betont, weniger das Leningrad der zwanziger Jahre, auf dessen Hintergrund die Handlung spielt, als das sterbende Petersburg in seiner morbiden Atmosphäre.

An einer historischen Zeitenwende stehend, geraten die letzten Denker Petersburgs in ein Vakuum zwischen der sich herausbildenden, ihnen zutiefst fremden neuen und der untergehenden alten Welt. Dieses Gefühl der Verlorenheit und des Verlusts versuchen sie zu kompensieren, indem sie an der vergehenden Kultur festhalten und diese im Widerstand gegen die historische Wirklichkeit, in deren Verachtung sie sich gegenseitig bestätigen, bewahren wollen. Das Streben nach Bewahrung, nach Musealisierung der alten Werte im „Turm“ entspringt unmittelbar dem traumatischen Erlebnis des Verlusts und richtet sich nicht nur auf die alte Kultur an sich, sondern damit zugleich auf die eigene Identität, die an die vergehende Welt gebunden ist. Der Glaube an die Wiedergeburt der Kultur in der Zukunft, von dem die Dichter und Denker der alten Intelligenzija überzeugt sind und der sie in heroischer Aufopferung dienen wollen, ist somit zugleich Ausdruck eines verzweifelten Beharrens auf die Daseinsberechtigung der eigenen Person. Vor allem der Universalgelehrte Teptelkin verdrängt mit dem Bewußtsein einer kulturellen Mission das Gefühl der Verlorenheit:

¹⁰³ O. Mandel'stam: op.cit., S. 74.

¹⁰⁴ K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 104.

„Wir sind die letzte Insel der Renaissance, – sagte Teptelkin zu den Versammelten, – im dogmatischen Meer rings um uns; wir, einzig wir, bewahren die Lichtblitze des Kritizismus, die Achtung vor den Wissenschaften, die Achtung vor dem Menschen; für uns gibt es weder Herren noch Knechte. Wir alle sitzen in einem hohen Turm, und wir hören, wie die wütenden Wellen gegen die Granitmauern branden.“¹⁰⁵

Teptelkin, der mehr als alle anderen Figuren an die ewige Erneuerung der Kultur glaubt, ist von dem Empfinden erfüllt, daß er als Bewahrer der Kultur in einer Zeit des Verfalls auch selbst an der „Welt der hellen Geister“¹⁰⁶ teilhat. Dieses heroische Bewußtsein eines transzendenten Bezuges gibt seinem Leben einen höheren Sinn und legitimiert seine „Unzeitgemäßheit“. Er zieht sich zurück in den vom wirklichen Leben, vom neuen Leningrad isolierten „Turm“, in eine innere, idealistische Welt des Hohen und Erhabenen, des alten Petersburg. Teptelkin lebt nicht in der Gegenwart, sondern in einem vergeistigten, zeitlosen Raum der Vergangenheit und für eine visionäre, lichte Zukunft. Mit der Illusion der Zugehörigkeit zur geistigen Welt der Kultur schützt er sich gegen das hoffnungslose Gefühl des Verwaistseins in einer fremden Welt, dem sich dagegen Menschen wie der junge Kovalev, der sich eingestehen muß, daß die historischen Ereignisse ihn unwiederbringlich um seine Biographie und militärische Karriere als Kavalleriefähnrich gebracht haben, ausgeliefert sehen.¹⁰⁷

Aber auch Teptelkins Illusionen von einer höheren Berufung werden angesichts seiner zunehmenden Entfremdung vom realen Leben von einem Gefühl der Gefälschtheit und Unwirklichkeit unterhöhlt. Teptelkin verliert das Vertrauen in seine Freunde, verachtet sie plötzlich als „Schlangen“ und fühlt sich von ihnen verfolgt.¹⁰⁸ Diese Entfremdung von den Freunden kündigt zugleich die beginnende Entfremdung Teptelkins von sich selbst an, den Verlust seiner ungebrochenen Identität mit sich selbst. Die Auflösung der verschworenen Gemeinschaft der letzten Petersburger Dichter und Denker

¹⁰⁵ Ebd., S. 56.

¹⁰⁶ Ebd., S. 150.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 76.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 80 und 85.

signalisiert das Auseinanderfallen des inneren Universums und den Verlust der Ideale, von denen sie zusammengehalten wurden.

Teptelkin erwacht aus seinen weltfremden Illusionen und spürt, wie er das Gefühl und den Blick für das Erhabene und Schöne der Welt verliert, wie der allgemeine Prozeß der Verdinglichung und Profanisierung des Lebens auch auf ihn selbst und sein Leben übergreift. Er hat keine Kraft mehr, seine Identität im Widerstand gegen die Realität zu behaupten. An die Stelle seines vergeistigten Glaubens an die ewige Wiederkehr der Kultur tritt die profane Angst vor dem Leben und damit verbunden die Sehnsucht nach Geborgenheit im Eheleben. Seine vergeistigte Liebe zur Kunst verwandelt sich in das sinnliche Verlangen nach der Liebe einer Frau, was dadurch bildlichen Ausdruck findet, daß die Statuette - Sinnbild der Kultur -, wie ihm scheint, die Gesichtszüge Mar'ja Petrovnas annimmt:

„Erlöse mich von der Versuchung, gib mir Kraft, die Welt in ihrer Schönheit zu sehen, - er beugte den Kopf, und als er das Gesicht erhob, schien es ihm, daß die Statuette nicht mehr das Gesicht Elena Stavroginas hatte, sondern das von Mar'ja Petrovna Dalmatova. Die ganze Nacht verbrachte Teptelkin in tiefer Nachdenklichkeit. Im Zimmer der Sladkopevceva sang bereits der Kanarienvogel [...], aber Teptelkin folgte noch immer dem Bild der vergehenden Welt, als er noch jung war, blutjung. Gegen Morgen war der Humanismus verblaßt, und allein das Bild Mar'ja Petrovnas strahlte und führte Teptelkin in den Dschungel des Lebens.“¹⁰⁹

Die früheren rein geistigen und abstrakten Ideale Teptelkins, die er unter dem Druck der Verhältnisse nicht mehr aufrechtzuerhalten vermag, projiziert er auf Mar'ja Petrovna, die zu seinem neuen „Leitstern“¹¹⁰ wird. Teptelkin liebt Mar'ja Petrovna weniger um ihrer selbst willen, sondern weil sie ihn in seiner Identität bestätigt, weil sie in ihm den Gelehrten bewundert, als der er in der neuen materialistischen Welt nur Spott erntet. Die sinnliche Liebe und die Bestätigung im Eheleben werden für Teptelkin zum Ersatz für den Verlust der geistigen Ideale und der Anerkennung als Gelehrter.

¹⁰⁹ Ebd., S. 90.

¹¹⁰ Ebd., S. 159.

Aber auch Mar'ja Petrovna's aufopfernde Liebe zu Teptelkin ist letztlich nur eine Form der Kompensation ihrer Enttäuschung vom Leben. Die Ehe mit einem Gelehrten wird für sie zum Ersatz für ihren eigenen gescheiterten Traum von einer Karriere als Literaturwissenschaftlerin, für das Leben, das sie gerne gelebt hätte.¹¹¹

Die Liebe als Illusion von Partnerschaft, in der es weniger um den anderen Menschen als um die Bestätigung der eigenen Identität geht, ist ein Thema, das in der Prosa Vaginovs immer wieder auftaucht. Die zwischenmenschlichen Beziehungen werden oberflächlich betrachtet enger, aber dieser Rückzug ins Privatleben und die Zuwendung zum anderen ist nicht Liebe, sondern Ausdruck der Suche nach Halt und Bestätigung in einer Welt, in der die Figuren keinen würdigen Platz für sich finden können. In diesem Sinne heiratet auch Miša Kotikov die Witwe des Dichters Zaéfratskij nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sie für ihn einen Teil der ungebrochenen Welt seiner Jugend personifiziert:

„Nun beginnen meine Spießbürgertage! - seufzte er, - Aber Sie verbinden mich mit meiner Vergangenheit, mit der romantischen Periode meines Lebens.“¹¹²

Teptelkins Heirat mit Mar'ja Petrovna ist der Versuch, sich äußerlich an die neue Realität anzupassen und dabei doch einen Teil der früheren Identität zu wahren. Tatsächlich ist aber die Wahrung der Identität eine scheinbare und verlogene. Die Fortsetzung der Lehrtätigkeit im Dienst der Sowjetmacht hat nichts mehr gemein mit seinen früheren Entfaltungsmöglichkeiten und Überzeugungen und sein Konformismus geht schließlich so weit, daß er sich mit Kandaljkin, dem Prototyp des geistlosen und materialistisch denkenden "neuen Menschen", befreundet und mit der Annahme eines Amtes in der Hausverwaltung eine aktive Rolle im neuen sowjetischen Leben übernimmt.

Die geistige Beschränktheit des spießbürgerlichen Lebens, in dem Teptelkin sich einrichtet, findet bildhaften Ausdruck im kleinen,

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 93.

¹¹² Ebd., S. 140.

ummauerten Garten des Paares, der einem „Terrarium“¹¹³ ähnlich ist. So wie der Turm ist auch der Garten ein Bild der Isolation von der Außenwelt. Während jedoch der hohe Turm einen gewissen (kulturellen) Weitblick gewährleistet und, einem Tempel ähnlich, als Hort der Kultur und den letzten Kulturträgern als „Seminarraum“ dient, tritt im Bild des nach außen abgeschotteten, privaten Gartens der Aspekt der Abwehr in den Vordergrund.

„Teptelkin verschwendete keinen Gedanken mehr an die Renaissance. Versenkt in die Behaglichkeit des Familienlebens oder in das, was er für Behaglichkeit hielt, und in die spät entdeckte körperliche Liebe, befand er sich in einer Art Winterschlaf, der mit jeder Berührung Mar'ja Petrovnas immer tiefer wurde.“¹¹⁴

Durch den Rückzug in den Mikrokosmos einer nach außen geschützten, kleingeistigen Privatwelt schafft Teptelkin sich einen geschlossenen Raum als geschützten Entfaltungsraum für das Ich, um auf diese Weise dem Gefühl der Verwaisung in der neuen Welt zu entfliehen.

Erst mit dem Tod Mar'ja Petrovnas und dem damit verbundenen Zerfall des in sich geschlossenen Mikrokosmos verliert Teptelkin endgültig seinen Traum und seine Illusionen. Zurück bleibt nur noch das Gefühl der Einsamkeit und Verlorenheit in einer Welt, die ihm kein Zuhause sein kann und der er sich hilflos ausgeliefert sieht:

„Wie der Kavalleriefähnrich Kovalev, fühlte er, daß die Welt wahrhaftig furchtbar ist und daß er in ihr allein, völlig allein ist.“¹¹⁵

Der Prozeß der Profanisierung und Verdinglichung, der mit der Anpassung an das neue, materialistisch geprägte Leben einhergeht und der in der Entwicklung Teptelkins zum geistigen Tod führt, ist auch bei den anderen Figuren in *Kozlinaja pesn'* nachvollziehbar: Troicyn wird im Laufe des Romans immer mehr zu einer Karikatur des alternden Dichters, der nicht mehr vom Geist des Hohen und

¹¹³ Ebd., S. 150.

¹¹⁴ Ebd., S. 109.

¹¹⁵ Ebd., S. 160.

Erhabenen beseelt ist, sondern seine Gedichte nur noch als Mittel zur Eroberung junger Mädchen benutzt und die innere Leere durch Liebesabenteuer betäubt.¹¹⁶ Kostja Rotikov flüchtet sich immer tiefer in eine Begeisterung für Kitsch und Geschmacklosigkeiten jeder Art, die sein Interesse für die hohe Kultur verdrängt.

In den folgenden Romanen Vaginovs, in denen das Sujet zunehmend von Figuren einer jüngeren Generation getragen wird, tritt an die Stelle des unmittelbaren und tragischen Erlebnisses des Verlusts der alten Welt und der mit ihr verbundenen Werte und Lebensformen, das in *Kozlinaja pesn'* noch im Vordergrund steht, das undefinierte Gefühl eines existentiellen Mangels, der der neuen Welt anhaftet und den die Helden mehr oder weniger bewußt sowohl im gesellschaftlichen Leben als auch an sich selbst verspüren. Bereits Teptelkin empfindet diesen Mangel („irgendetwas fehlt im neuen Leben“¹¹⁷), Felinflejn aus *Bambočada* wird sich angesichts des nahen Todes bewußt, daß sein Leben einer inneren Tiefe und Sinnfülle ermangelt und Lokonov aus *Garpagoniana* leidet unter einem Gefühl des Mangels, das er als Verlust innerer Beseeltheit erlebt:

„Es schien ihm, daß der ganzen Gesellschaft irgendetwas fehle, daß sie an nichts Anteil nehme. Er fühlte, daß er in einer Gesellschaft saß, die seelenlos war, die nur über Formen verfügte, gewissermaßen einer Gesellschaft von Platitüden.“¹¹⁸

Auch in sich selbst fühlt Lokonov diese geistige Sinnentleertheit, Seelenlosigkeit und Unwirklichkeit, die er bei den anderen feststellt. Die alte Welt verachtend und die neue Welt hassend, hat er das Empfinden einer harmonischen Übereinstimmung mit sich selbst und der Welt verloren und weiß nicht, wohin er gehört („Wo soll ich bleiben?“¹¹⁹). Dieses halbbewußt empfundene Gefühl einer existentiellen Verlorenheit in der Welt und inneren, geistigen Leere ist für die Mehrzahl der Figuren Vaginovs symptomatisch und Grundlage

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 144.

¹¹⁷ Ebd., S. 109.

¹¹⁸ K. Vaginov: *Garpagoniana*, a.a.O., S. 383.

¹¹⁹ Ebd., S. 441.

für das Element des Absurden, das in den folgenden Romanen zunehmend mehr Raum einnimmt.

2. FLUCHT IN EINE SCHEINIDENTITÄT

Während in Vaginovs erstem Roman, *Kozlinaja pesn'*, der Verlust der alten Welt und die Tragödie der letzten Petersburger Dichter und Denker in den ersten Jahren nach dem bolschewistischen Umsturz im Vordergrund steht, haben sich die Figuren in Vaginovs zweitem Roman, *Trudy i dni Svistonova*, bereits im neuen sowjetischen Alltag eingerichtet. Der Schmerz über den Verlust der alten Welt und die Trauer über das eigene Schicksal, den die Figuren in *Kozlinaja pesn'* noch unmittelbar empfinden und artikulieren, tritt in den Hintergrund und ist nur noch latent spürbar, nicht zuletzt, weil ein Teil der Helden bereits einer neuen Generation angehört. An die Stelle des alten Petersburg, das in seiner Architektur und der sich darin ausdrückenden Geschichte die vergehende Kultur und Lebensform repräsentierte, tritt der profane und entmystifizierte Wirklichkeitsraum des neuen Leningrad.

Die Figuren, denen der Schriftsteller Svistonov auf der Suche nach geeignetem Material für seinen Roman begegnet, sind im Unterschied zu den Helden aus *Kozlinaja pesn'* keine authentischen Persönlichkeiten mehr - dazu fehlt es ihnen an innerer Substanz. Ihr Leben realisiert sich im Gegenteil als ein stetes Bemühen, sich die Illusion von der eigenen charakterlichen Größe und Erhabenheit zu verschaffen. Aus diesem Grunde sind sie auch daran interessiert, im Roman Svistonovs dargestellt zu werden. Das Fehlen einer inneren, echten Identität gleichen sie aus durch eine äußerliche und oberflächliche Scheinidentität.

Besonders deutlich macht Vaginov diesen Mechanismus an der Figur des Schriftstellers Kuku, dessen fehlendes kreatives Potential Ausdruck seiner inneren Leere und Substanzlosigkeit ist, die er unbewußt spürt und durch die Flucht in eine Scheinidentität zu verdrängen versucht. Er übernimmt Eigenschaften und Ansichten

anderer Menschen, ohne dem einen eigenen Standpunkt entgegenzusetzen zu können:

„Nichts an Ivan Ivanovič war sein Eigen - weder sein Verstand, noch sein Herz, noch seine Phantasie. All das gastierte nur für kurze Zeit in ihm. Das, was alle gut hießen, billigte auch er. Er las nur solche Bücher, die von allen verehrt wurden. Andere Bücher las er aus Prinzip nicht. Geistvoll wollte er sein und einen würdevollen Charakter haben.“¹²⁰

Auf Grund des Mangels an eigener Geistesgröße und Charakterstärke ist er darum bemüht, Übereinstimmungen zwischen seiner Biographie und der Biographie berühmter Künstler zu entdecken und neigt dazu, in die Rollen literarischer Figuren zu treten. Durch die Imitation großer Persönlichkeiten verschafft sich Kuku die Illusion, auch selbst ein würdevoller und außergewöhnlicher Mensch zu sein. Ähnlich wie für Miša Kotikov in *Kozlinaja pesn'*, dessen Identifikation mit dem verstorbenen Dichter Zaéfratskij so weit geht, daß er versucht, ähnliche Gedichte zu schreiben, ähnliche Bilder zu malen und schließlich sogar dessen Witwe heiratet, wird auch für Kuku die Biographie anderer Menschen zum Ersatz einer eigenen Biographie.

„Nach Größe dürstete seine Seele und nach jeglicher außerordentlichen Heldentat. Leidenschaftlich liebte er die Biographien großer Männer, und wenn einzelne Züge seiner eigenen Biographie mit der eines großen Mannes übereinstimmten, dann freute er sich.“¹²¹

Die Kompensation des Verlusts und der Sehnsucht nach einer eigenen, authentischen Identität durch die Flucht in eine Scheinidentität ist ein Mechanismus, der bei den meisten Figuren in *Trudy i dni Svistonova* zu beobachten ist. So flieht der Scharlatan Psichačev in eine Welt der Magie und Mystik, in der er sich als Meister aufwertet, und Naden'ka lebt von dem Traum, Filmschauspielerin zu werden und gefällt sich in der Rolle der Nataša aus Tolstojs Roman

¹²⁰ K. Vaginov: *Werke und Tage des Svistonov*, a.a.O., S. 44.

¹²¹ Ebd., S. 47.

Krieg und Frieden, die ihr Kuku zuschreibt, was ihm wiederum, als ihrem Liebhaber, erlaubt, sich mit Fürst Andrej zu identifizieren.¹²² Mit der Schaffung einer solchen Scheinwelt verlieren die Figuren den natürlichen Bezug zur realen Welt und begeben sich in einen außerhalb der lebendigen, von Entwicklung geprägten Wirklichkeit liegenden illusorischen Raum. Sie fliehen aus der historischen Gegenwart (Leningrad) in eine Welt außerhalb der Zeit (Toksovo), in eine innere Welt der Illusionen, in der sie versuchen, ihre Jugend, die bei Vaginov immer Bild der noch ungebrochenen Identität mit sich selbst ist, neu zum Leben zu erwecken. Kuku, der in der Liebe zu Naden'ka, beziehungsweise zur literarischen Figur der Nataša, die sie für ihn personifiziert, in erster Linie die Bestätigung seiner auf Selbstbetrug basierenden Identität sucht und findet, scheint tatsächlich seine Jugend zurückzugewinnen:

„Es schien, als ob er jünger würde. Seine Augen gewannen den Glanz der Jugend wieder, seine Glieder wurden geschmeidig. Er spürte, wie das Leben in ihm spielte.“¹²³

Die scheinbare Verjüngung Kukus, die Rückkehr seiner jugendlichen Lebhaftigkeit, beruht auf der Illusion, daß alles wieder „wie früher“ ist, das heißt auf der Verdrängung des traumatischen Erlebnisses des Verlusts der alten Welt.¹²⁴

Der Schriftsteller Svistonov ist die einzige Figur, die diesen Hintergrund durchschaut und ihn sich für die Schaffung seines Romans zunutze macht. Lebende Tote wie Kuku, dessen Identität und Leben auf Selbstbetrug beruhen, werden von Svistonov bevorzugt, denn sie sind auf Bestätigung von außen angewiesen und dadurch für seine Zwecke manipulierbar („Sie sind für ihn das geeignete Material. Er mag Scheintote“¹²⁵). In Svistonovs Gegenwart, der sich auf ihre Illusionswelt einläßt und sie in ihrer Scheinidentität bestärkt, leben die Figuren auf.

¹²² Vgl. K. Vaginov: *Trudy i dni Svistonova*, a.a.O., S. 189.

¹²³ K. Vaginov: *Werke und Tage des Svistonov*, a.a.O., S. 84.

¹²⁴ Vgl. K. Vaginov: *Trudy i dni Svistonova*, a.a.O., S. 75.

¹²⁵ K. Vaginov: *Werke und Tage des Svistonov*, a.a.O., S. 75.

Gerade aber die Übertragung in den Roman, von der sich die Figuren Unsterblichkeit erhoffen, führt zur Demaskierung und Entlarvung ihrer Scheinidentität und damit zum geistigen Tod; denn hinter der Maske, die ihnen entrissen wird, verbirgt sich kein wahres Gesicht. Aus diesem Grunde erweist sich für Kuku die Begegnung mit seinem literarischen Doppelgänger im Roman Svistonovs als eine so tiefgehende Tragödie: Den Verlust seiner Scheinidentität kann er nicht durch die Rückbesinnung auf eine authentische Identität auffangen, da es eine solche nicht gibt. Die Zerstörung seiner Scheinwelt bedeutet für ihn die Zerstörung seiner Existenz.

Durch die Übertragung in die Literatur und die Entlarvung der Scheinidentitäten wird offenbar, daß die Figuren mit zunehmender Isolation und Entfremdung vom wirklichen Leben zu Scheintoten geworden sind. Genauso, wie sie sich von ihrer Aufnahme in die Literatur ein Stück Unsterblichkeit erhoffen, während sie jedoch auf diesem Wege geradewegs dem Tod zutreiben, ist auch die Erschaffung einer naiven Scheinwelt und die darin gesuchte trügerische Lebendigkeit eine illusorische Flucht der Figuren vor dem Tod, beziehungsweise vor dem Leben in einer Gegenwart, in der sie sich in ihrer authentischen Identität nicht entfalten können.

Die groteske Verquerung der Illusion von Lebendigkeit zur tatsächlichen Präsenz des Todes wird besonders deutlich in der Darstellung der beiden Alten Tanja und Petja, die sich darum bemühen, daß alles „ganz wie früher“ sein soll und dabei zu kindischen Greisen werden. Durch den absurden Kontrast ihres tatsächlichen Greisentums gegenüber der gespielten und lächerlich wirkenden Jugendidylle wird deutlich, daß die Lebendigkeit des alten Paares eine konservierte, trügerische ist, in der um so eindringlicher die Gegenwart des Todes transparent wird. Selbst die beiden jungen Geschwister Paša und Ija repräsentieren nicht Jugendlichkeit, sondern im Gegenteil: der zwanzigjährige Paša hält sich selbst schon für einen „Greis“ und die siebzehnjährige Ija ist altklug.¹²⁶

Die Gegenüberstellung von Greisentum und Jugend ist ein Motiv, das

¹²⁶ Vgl. K. Vaginov: *Trudy i dni Svistonova*, a.a.O., S. 186-188.

in den Romanen Vaginovs immer wiederkehrt und seinen unmittelbarsten Ausdruck in paradoxen Wortzusammenstellungen findet, in denen Attribute von Jugend und Alter gemischt werden („požilye molodye ljudi“, „lysejuščij molodoj čelovek“, „staryj junoša“¹²⁷). Die Figuren sind weder jung noch alt, denn die Jugend, das heißt ihre ungebrochene Identität mit sich selbst, haben sie verloren und das Erwachsensein im Sinne einer individuellen Lebensgeschichte, einer Biographie, haben sie nie verwirklichen können. In diesem Sinne heißt es auch in *Garpagoniana* von Lokonov, der immer deutlicher spürt, daß es ihm an innerer Substanz mangelt und daß er, trotz seines jugendlichen Alters, seelisch und geistig vergreist, das heißt seine Lebendigkeit verliert:

„Was soll man machen, die Jugend ist dahin, aber das Mannesalter hat sich nicht eingestellt. [...] die Jünglinge sind geradewegs zu Greisen geworden.“¹²⁸

Die Sehnsucht nach Jugend ist für die Mehrzahl der Romanfiguren Vaginovs charakteristisch und kann verstanden werden als die Sehnsucht nach dem Gefühl, lebendig und wirklich zu sein, die Sehnsucht, ein Mensch mit einer Biographie zu sein.

3. DAS LEBEN ALS ROLLENSPIEL

„Vielleicht muß man wählen: nichts zu sein oder zu spielen, was man ist.“

(Jean-Paul Sartre)

Im Gegensatz zu den meisten Figuren der ersten beiden Romane Vaginovs ist der bolschewistische Umsturz für Felinflejn, die Hauptfigur des Romans *Bambočada*, nicht mehr als eine Kindheits-erinnerung. Felinflejn ist ein junger Mann Anfang zwanzig und gehört einer Generation an, die bereits in der neuen sowjetischen Welt

¹²⁷ K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 79 und 124.

¹²⁸ K. Vaginov: *Garpagoniana*, a.a.O., S. 441.

aufgewachsen ist und die nichts mehr unmittelbar mit der alten Welt verbindet.

Felinflejn lebt das unbeschwerte, unstete Leben eines Abenteurers und Gauners, arbeitet in den verschiedensten Berufen und bleibt an einem Ort immer nur so lange, wie es sein Bedürfnis nach Abwechslung und Zerstreung zuläßt. Immer auf der Suche nach Intensitäten, reizt ihn die sinnliche, ästhetische Seite des Lebens, die er bis aufs äußerste auskostet. Er lebt ganz in der Gegenwart, im Augenblick, und auch die Liebe ist für ihn nicht mehr als eine Berausung der fünf Sinne.¹²⁹ Die Welt betrachtet er als ein großartiges und phantastisches Theater und das Leben als ein Maskenspiel, eine Aneinanderreihung verschiedener Schauplätze und Szenen, in denen er selbst zugleich Schauspieler, Zuschauer und Regisseur ist.

„Was ist denn, im Grunde genommen, das menschliche Leben, wenn nicht ein einziges, ununterbrochenes Spektakel, in dem alle Masken tragen und jeder seine Rolle spielt, solange der Regisseur sie nicht von der Bühne führt. Auf der Bühne wird natürlich dies und jenes vertuscht, übertüncht, schärfer kontrastiert. Ob im Theater oder im Leben – immer dieselbe Schminkerei, immer dieselben Masken, immer dieselbe ewige Lüge.“¹³⁰

Begriffe wie Authentizität und Identität gibt es für Felinflejn nicht. An die Stelle der als "Selbst" erlebten inneren Einheit der Person und der Verantwortung des Einzelnen für seine Verwirklichung als Persönlichkeit tritt die bewußte Negierung einer authentischen Übereinstimmung mit sich selbst und die spielerische Auflösung des "Ichs" in verschiedene Rollen. Felinflejn ersetzt das Identitätsprinzip, den Anspruch auf eine leiblich-seelisch-geistige Ganzheit des Menschen und auf ein wahres Gesicht, mit dem er sich identifiziert und dem er versucht, treu zu bleiben, durch ein freies und verantwortungsloses Maskenspiel. Er versteht sich als Schauspieler, der, je nach gegebener äußerer Situation, sich selbst neu entwirft. Diese Lebensphilosophie ist, mehr oder weniger bewußt, die zyni-

¹²⁹ Vgl. K. Vaginov: *Bambočada*, in: ders., *Kozlinaja pesn'. Romany*, a.a.O., S. 346.

¹³⁰ Ebd., S. 342.

sche Antwort auf die Erfahrung, daß es eine Harmonie des Ichs mit der Außenwelt und mit sich selbst, im Sinne eines echten Identitätsgefühls, nicht gibt. Felinflejns respektlos-spielerische und ironische Haltung dem Leben und sich selbst gegenüber kann verstanden werden als eine Flucht nach vorn: Indem er das mit sich identische Ich als ideellen Bezugspunkt der Wirklichkeit negiert, setzt er sich über das Gefühl der Unvollkommenheit hinweg, das heißt über die unbewußt empfundene innere Substanzlosigkeit und die Unmöglichkeit einer harmonischen Übereinstimmung mit sich selbst und der Wirklichkeit angesichts einer auf die rein materielle Dimension des Daseins reduzierten Außenwelt.

„Wenn es keine Harmonie gibt, wenn der Mensch unvollkommen ist, wenn ihn die Natur nicht vollendet geschaffen hat und wenn er sich dessen bewußt wird –, was soll er dann tun? Er soll sich selbst in Stücke, in Scherben zerschlagen, in einzelne Gefühle, und jedem dieser Gefühle soll er eine eigenständige Existenz verleihen; aus sich selbst mehrere Menschen machen, das heißt zum Schauspieler werden.“¹³¹

Auf diesem Hintergrund zeigt sich, daß der felinflejnischen Theorie und Praxis des Lebens als Schauspiel eine ähnliche Motivation zugrunde liegt wie Kukus Flucht in eine Scheinidentität. Infolge der zunehmenden Verdinglichung und Profanisierung des Menschen und der gesellschaftlichen Lebensformen empfinden beide Figuren mehr oder weniger bewußt den Mangel eines authentischen Selbstgefühls und einer harmonischen Übereinstimmung mit der Welt. Während jedoch Kuku am Ich als ideellen Bezugspunkt der Wirklichkeit festhält und die Unmöglichkeit einer Selbstverwirklichung in der gegebenen Wirklichkeit zu überwinden versucht, indem er sich eine eigene, illusorische Scheinwelt schafft, die mit seinem Ichbewußtsein harmoniert, die Wirklichkeit also dem Ich anpaßt, verfährt Felinflejn genau umgekehrt: Er entflieht dem Gefühl der inneren Leere, indem er eine in sich authentische Identität des "Selbst" negiert, beziehungsweise sein Ich in eine Vielzahl verschiedener Masken auflöst und auf diese Weise dem materialistischen Leben in

¹³¹ Ebd., S. 340.

der sowjetischen Wirklichkeit anpaßt. Die illusorische Scheinwelt Kukus ist eine Flucht nach innen, Felinflejn's Maskenspiel dagegen eine Flucht nach außen.

Auf den ersten Blick ist Felinflejn's Lösung die bessere, denn indem er aus der Tragödie eine Komödie macht, ist er nicht passives Opfer, wie Teptelkin, der sich ganz mit seinem Opfersein identifiziert („Die Epoche, die schändliche Epoche hat mich gebrochen“¹³²), sondern aktiver Herr seines Lebens. Indem er sich über die ethische Forderung nach Authentizität des Ichs und damit über den tragischen Mangel derselben hinwegsetzt, wird er zum ungebundenen Regisseur seines Lebens und der Situationen, in die er gerät.

Ähnlich wie Svistonov paßt Felinflejn sich seinem Gegenüber an, geht auf den Anderen ein und macht ihn auf diese Weise manipulierbar, wodurch er sich seinen Mitmenschen gegenüber, die an das Ideal der Eigenpersönlichkeit und Echtheit glauben, überlegen und unverletzbar fühlt. In diesem Sinne tröstet er auch Pečenkin, nachdem dieser durch seine Gedichtlesung zum Gespött der Stadt geworden ist, mit dem Gedanken, daß das Leben ein Schauspiel ist und die einzig wahre Lebensweise die eines freien Schauspielers, daß, wer sich selbst nicht zu erkennen gibt, durch seine äußere Flexibilität und das innerliche Lachen immer Herr der Lage ist.¹³³

Dieses Gefühl, Herr der Lage und Regisseur seines eigenen Lebens zu sein, sucht Felinflejn nicht nur durch Manipulation der Situationen und Menschen, mit denen er zusammentrifft, zu erreichen. Auch das Stehlen und Betrügen ist für ihn ein Mittel, sich ein Gefühl der Macht zu verschaffen. Dabei geht es ihm weniger um die Gegenstände, die er stiehlt, sondern um den Akt des Stehlens an sich, der ihm „Vergnügen“ verschafft, indem er die anderen in ihrer naiven Gutgläubigkeit verspottet und sich ihnen durch sein „Mehrwissen“ überlegen fühlen kann.¹³⁴ Es ist die Überlegenheit des Lachenden, Respektlosen und Verantwortungslosen, der um die Komödienhaftigkeit des Lebens weiß und im Spott und Zynismus Mittel sieht, sich über die Dinge hinwegzusetzen. Mit derselben Überlegenheit des

¹³² K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 111.

¹³³ Vgl. K. Vaginov: *Bambočada*, a.a.O., S. 340ff.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 283.

Lachenden glaubt Felinflejn, sich sogar über die Endgültigkeit des Todes hinwegsetzen zu können, indem er ihn im Lachen und durch das Lachen entmachtet:

„«Spott tötet, – dachte Evgenij. – Was wäre, wenn man den Tod als lächerlich empfinden würde, wenn man anfangen würde, über den Tod Witze zu machen...»“¹³⁵

Tatsächlich aber beruht diese Überlegenheit und Freiheit auf Selbstbetrug. Wenn wahre Freiheit sich gerade darin realisiert, daß der Mensch sich im Laufe seiner Individuation auf ein frei gewähltes Ziel hin entwirft und sich diesem verpflichtet, wodurch die Dinge erst aus ihrer Indifferenz heraustreten, so erweist sich Felinflejns Negation einer solchen Zielsetzung, seine programmatische Ungebundenheit und Verantwortungslosigkeit sich selbst und den anderen gegenüber als Illusion von Freiheit, die sich in Äußerlichkeiten erschöpft. Wahre Freiheit setzt Ichbewußtsein voraus, während Felinflejns Lebensweise einem Mangel an Eigenpersönlichkeit entspringt und weniger konstruktive Freiheit als fehlende Selbstbestimmung zum Ausdruck bringt. So betrachtet ist Felinflejn nicht weniger ein Gefangener seiner selbst als Kuku oder Teptelkin.

Die Extrovertiertheit des Lebens als fröhliche Maskerade kann zwar über die innere Leere und Substanzlosigkeit hinwegtäuschen und sie verdrängen, ist aber kein wirklicher Ersatz. Aus diesem Grunde überkommt Felinflejn, sobald ein Rollenspiel ihn nicht mehr zu fesseln vermag, nicht nur Langweile, sondern auch ein Gefühl der Melancholie, dem er durch "Szenenwechsel" und neue Rollenspiele zu entfliehen versucht. Auch seine Krankheit und den darin sich ankündigenden Tod versucht Felinflejn zunächst auf diese Weise zu verdrängen.¹³⁶

Erst die endgültige Konfrontation mit der Tatsache, daß er tödlich krank ist, also mit der Endlichkeit des eigenen Lebens, zwingt Felinflejn, die Autorität des Todes anzuerkennen und macht ihm

¹³⁵ Ebd., S. 361.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 330.

bewußt, daß er für sein Leben und für die Entwicklung seiner Persönlichkeit Verantwortung trägt. Durch den nahen Tod, den er als Teil seiner selbst „in sich“ fühlt, dem er also nicht durch eine neue Maske entfliehen kann, wird Felinflejn auf sich selbst zurückgeworfen und muß erkennen, daß er mit seinem respektlosen Maskenspiel nicht nur die anderen, sondern auch sich selbst verspottet und betrogen hat, daß er sich mit dem Konzept des Lebens als Rollenspiel um die Möglichkeit gebracht hat, Persönlichkeit und Identität zu entwickeln und sein Leben auf die Aneinanderreihung verschiedener Situationen und Rollenspiele ohne inneren, tieferen Zusammenhang reduziert hat: „[...]wie ein Schmetterling bin ich ein bißchen umhergeflattert, umhergeflattert und gestorben.“¹³⁷

Auf dem Hintergrund dieser Bewußtwerdung der oberflächlichen Komödienhaftigkeit und Substanzlosigkeit des eigenen Daseins erkennt Felinflejn in dem affektierten und lächerlichen Schauspieler Bombyšev die Karikatur seiner selbst und in dessen Auffassung von der Notwendigkeit, die Tragödie durch die Operette zu beleben, die Parodie auf seine Lebensphilosophie:

„Ich bin der Meinung, - sagte er völlig ernst, - daß es in unserer Zeit einer Belebung der Tragödie durch die Operette bedarf; die Tragödie ist langweilig, [...] «Hamlet» sollte einer fröhlichen Harlekinade gleichen, und die letzte Szene sollte nichts anderes sein, als ein humoristischer danse macabre. Zum Teufel mit der tragischen Totengräberei!“¹³⁸

Felinflejn, der sich selbst des Shakespearschen Ausspruchs „Die ganze Welt ist ein Theater“¹³⁹ bedient hatte, um seiner Lebensphilosophie Nachdruck zu verleihen, muß erkennen, daß er mit sich selbst umgegangen ist wie Bombyšev mit Hamlet: Er hat aus seinem Leben ein Hanswurstspiel und aus sich selbst einen Narren gemacht hat. Ihm wird klar, daß die Ironie, mit der er die Welt betrachtete, nicht einer philosophisch-kontemplativen Betrachtung der eigenen Unvollkommenheit und Begrenztheit entsprang, sondern Ausdruck

¹³⁷ Ebd., S. 370.

¹³⁸ Ebd., S. 343f.

¹³⁹ Ebd., S. 342.

einer nihilistischen Trägheit war und letztlich allein der Verdrängung der Eigenverantwortlichkeit diente.

Während ihm bisher das Maskenspiel und die Ironie Mittel waren, die unbewußt gefühlte innere Leere und Seelenlosigkeit und die Scham darüber zu verdrängen („Die Ironie ersetzt uns die Scham“¹⁴⁰), tritt nun, angesichts des Todes, umgekehrt die Scham an die Stelle der Ironie.

„Evgenij litt keine Todesangst, sondern Todesscham. Er empfand den nahenden Tod als Niederlage, als hätte er unvorhergesehen im Spiel verloren.“¹⁴¹

Es ist die Scham des Verlierers, der sich im Leben für den „ersten Spieler“ gehalten hat und nun erkennen muß, daß er die Karten in seiner Hand überschätzt und das Spiel falsch gespielt hat. Die Macht des Todes, der langsam von ihm Besitz ergreift und sich nicht „verlachen“ läßt, erweist sich als stärker und endgültiger als die Macht des Spottes und der Ironie. Bisher hielt Felinflejn sich selbst für „ewig“ und sein Leben für eine Art Vorspiel des eigentlichen Lebens, von dem er überzeugt war, daß es noch vor ihm läge.¹⁴²

Jetzt muß er erkennen, daß sein Leben zu Ende geht, ohne je wirklich angefangen zu haben, daß er nie sich selbst, sondern immer nur spielerische Entwürfe seiner selbst gelebt hat:

„Ich habe versäumt, mich selbst zu verwirklichen, mein Leben, wie es sich gehört, zu Ende zu leben, in dieser einzigen für uns möglichen Welt. [...] Ich bin noch kein Mensch, [...] sondern nur – wenn man es so ausdrücken darf – eine Bleistiftzeichnung, die einen Menschen darstellt.“¹⁴³

Mit dieser Erkenntnis erwacht in Felinflejn eine tiefe und verzweifelte Sehnsucht nach Geschichte, nach Biographie im Sinne

¹⁴⁰ Ebd., S. 347.

¹⁴¹ Ebd., S. 365.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 352.

¹⁴³ Ebd., S. 363.

einer Verwurzelung und Eingebundenheit in eine individuelle Vergangenheit, nach dem Leben, das er versäumt hat zu leben. Während er das Gefühl hat, zunehmend unwirklicher und schemenhafter zu werden, um sich schließlich, wie der Schneemann, dessen "Sterben" er beobachtet, ganz in der Nichtexistenz aufzulösen, erinnert er sich an seine Kindheit, als er die Welt noch in authentischer Unmittelbarkeit erlebte und nicht durch spöttische Ironie von sich fernhielt. Auf Grund desselben schmerzhaften Gefühls des Mangels an Identität und Geschichte ziehen ihn auch die Inschriften im Pavillon des Kurparks an. In ihnen erkennt er Spuren fremder Biographien, und die „besondere Atmosphäre“, die den Pavillon umgibt, ist die Atmosphäre von Geschichte.¹⁴⁴

Ähnlich wie Kukus Scheinwelt, die auf der Identifikation mit anderen Menschen und Biographien beruht, ist die Gestaltung des Lebens als Schauspiel und die damit verbundene Ruhelosigkeit und ständige Neuorientierung eine Flucht vor dem Moment der Bewußtwerdung der inneren tödlichen Leere, das heißt vor dem Tod, der in der Vorstellung Felinflejn gleichbedeutend ist mit dem Nichts. So wie Kuku nach Übereinstimmungen seiner selbst mit berühmten Persönlichkeiten sucht, um sich auf diesem Weg die Illusion von Identität und innerer Substanz zu verschaffen, so wechselt Felinflejn die Masken, um zu verdrängen, daß er kein wirkliches Gesicht hat. Der Akt des Maskenwechsels und Umkleidens ist ein Akt der ironischen Selbstverdoppelung und damit zugleich der Selbstbefreiung. Allerdings dient diese Befreiung Felinflejn nicht dazu, in einen freien, spielerischen Kontakt zu sich selbst zu treten, sondern das Fehlen eines "Selbst" zu kompensieren. Die Maske Felinflejn dient nicht dem Schutz des wahren, lebendigen Gesichts, sondern erweist sich als Totenmaske.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 357ff.

4. DIE SAMMELLEIDENSCHAFT

„Die Seele des Sammlers versteht man nur aus seinem Verhältnis zur Zeit.“

(Oswald Spengler¹⁴⁵)

Die Sammelleidenschaft ist ein Thema, das in allen vier Romanen Vaginovs auftaucht und zunehmend mehr Raum einnimmt, wobei es, vor allem in den letzten beiden Romanen, *Bambočada* und *Garpa-goniana*, immer mehr ins Absurde geführt wird.

Diese Entwicklung deutet sich bereits in *Kozlinaja pesn'* an, wo mit der Figur des Kostja Rotikov ein Sammler dargestellt wird, dessen ursprünglich harmlose Liebhaberei für die Kitschgegenstände der profanen Alltagskultur immer mehr zu einer Besessenheit wird, bis er auf das vordergründige und oberflächliche Sein der Dinge derart fixiert ist, daß alles für ihn nur noch Kitsch ist („Die ganze Welt verwandelte sich für Kostja Rotikov unmerklich in eine einzige Geschmacklosigkeit [...]“¹⁴⁶). Kotikov entwickelt in diesem Zusammenhang auch bereits die Idee, die Sammlung und Erforschung von Dingen der Alltagskultur in den Rang einer Wissenschaft zu erheben.

Diese Idee beherrscht auch den Ingenieur Toropulo und den Physiker Punšević aus *Bambočada*, die für die Sammlung von Alltagsdingen eine eigene Gesellschaft („Obščestvo sobiranja meločeja“) und ein entsprechendes Museum gründen wollen.¹⁴⁷ Toropulo, der sich in erster Linie für Dinge der Eßkultur interessiert (Bonbonpapiere, Etiketten, Speisekarten, Rezepte und ähnliches), verfolgt die Veränderung der Alltagskultur, die mit der Herausbildung der neuen sowjetischen Gesellschaft einhergeht, und betrachtet es als seine Aufgabe, die Gegenstände des Alltags der vergehenden Welt zu sammeln und auf diese Weise die Lebensform und Kultur, die sich in ihnen ausdrückt, in Erinnerung zu bewahren:

¹⁴⁵ O. Spengler: op.cit., S. 19.

¹⁴⁶ K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 117.

¹⁴⁷ Vgl. K. Vaginov: *Bambočada*, a.a.O., S. 318.

„Ich möchte eine interessante Seite unseres Lebens vor dem Vergessen bewahren; denn all diese Bonbonpapiere gehen spurlos verloren; dabei sind sie doch Ausdruck der Volksästhetik, und überhaupt ist dieser Bereich des menschlichen Geistes nicht weniger reich, als jeder andere: auch hier gibt es Politik, Geschichte und Ikonographie.“¹⁴⁸

Das Streben Toropulos nach Bewahrung und Musealisierung von Dingen der Alltagskultur ist auf parodistisch-profaner Ebene die Wiederholung der Konzeption Teptelkins aus *Kozlinaja pesn'*, der sich angesichts des Zerfalls der alten Welt als Bewahrer der geistigen Kultur betrachtet. Beide Figuren leben mehr in der Vergangenheit als in der Gegenwart, und das Sammeln und Speichern dient nicht nur dem Bewahren der alten Kultur, sondern ist zugleich Überlebensstrategie des Individuums selbst, das sich mit dieser Kultur identifiziert und mit ihr „spurlos“ zu verschwinden droht. Für Toropulo, der sich mit der neuen Lebensweise und seinen Aufgaben als Ingenieur nicht identifizieren kann, wird die Beschäftigung mit Dingen der Alltagskultur immer mehr zum Ersatz für eine wirkliche und sinnvolle Tätigkeit und dient der Ablenkung von einem Leben, in dem er keinen würdigen Platz für sich findet. Er schafft sich auf diese Weise ein in sich geschlossenes und für ihn sinnerfülltes Universum, eine eigene Welt, in die er jederzeit aus dem sinentleerten Alltag des sowjetischen Leningrad fliehen kann.

„Toropulo lebte in einer Welt des hyperbolischen Glücks, die nicht allen auf dieser Erde zugänglich ist; er lebte in der Atmosphäre eines goldenen Zeitalters, das niemals existiert hatte.“¹⁴⁹

Indem Toropulo seine Sammelleidenschaft schließlich in den Rang einer Wissenschaft erhebt und die Alltagsdinge als Forschungsgegenstand betrachtet, als solche also in ihrer Bedeutung erhöht, versucht er diese Welt des „hyperbolischen Glücks“ gesellschaftlich zu integrieren, um auf diese Weise in seiner Scheinidentität auch äußerlich Bestätigung zu finden. Mit der Idee der Institutionalisierung durch eine Gesellschaftsgründung und der Einrichtung eines

¹⁴⁸ Ebd., S. 297.

¹⁴⁹ Ebd.

Museums verschafft er sich, gemeinsam mit Punšević, die Illusion, die Isolation innerhalb der Sammlergemeinde zu durchbrechen und als integrierter und legalisierter Teil der Gesellschaft sogar einen nützlichen Beitrag zu leisten.¹⁵⁰

Das System des Selbstbetrugs durch eine Pseudoidentität erreicht darin eine gewisse Perfektion, die umso paradoxer ist, als die Sammler tatsächlich außerhalb der gesellschaftlichen Wirklichkeit stehen und sich in einem zeitlosen und illusionären Raum bewegen, der zur fortschrittsorientierten und pragmatischen sowjetischen Gegenwart im Widerspruch steht. Durch den Gedanken der Gesellschafts- und Museumsgründung und die sich darin ausdrückende intellektuelle Ernsthaftigkeit der Sammler in der Beschäftigung mit Bonbonpapieren und ähnlichem wird der eine komische Wirkung hervorriefende Kontrast zwischen Anspruch und Wirklichkeit, in dem sich die zunehmende Realitätsfremdheit und Lächerlichkeit der Sammlerfiguren ausdrückt, noch verschärft.

Während die Ironie des Autors in *Bambočada* bei aller Distanz doch noch von einem warmen Humor getränkt ist, der eine gewisse Anteilnahme verrät, führt Vaginov das Thema der Sammelleidenschaft mit der Figur des fanatischen Sammlers Žulonbin, eine der Hauptfiguren seines letzten Romans *Garpagoniana*, den er Anfang der dreißiger Jahre schrieb, endgültig ins Absurde.

Im Gegensatz zu den gutmütigen und komischen Sonderlingen in *Bambočada* grenzt die Welt der Sammler in *Garpagoniana* nahe an die kriminelle Welt. Žulonbin selbst schreckt nicht davor zurück, ein Verbrechen zu begehen, wenn es um seine Sammlung geht, und die Gesellschaft, innerhalb der er sich bewegt, ist eine rücksichtslose und grausame Welt, in der es keine zweckfreien zwischenmenschlichen Beziehungen mehr gibt und jeder nur auf Anhäufung seines "Kapitals" von Sammelgegenständen aus ist. Die in Auflösung begriffene und zugleich sich neubildende Stadt wird von diesen „Kapitalisten“ und „Exploiteuren“ nicht in ihrer Geschichtlichkeit wahrgenommen, sondern nur noch als Reservoir und Fundgrube

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 325.

möglicher Tausch- und Sammelobjekte, als Eldorado ihrer zutiefst irrationalen und absurden Leidenschaft.¹⁵¹

Für Žulonbin, dessen Leben völlig von seiner geizigen und habsüchtigen Gier nach Besitz beherrscht ist, gilt als einziges Kriterium die Frage, inwieweit etwas als Sammelobjekt interessant ist und wie man es klassifizieren könnte. Diese Besessenheit geht so weit, daß selbst die Liebe zu seiner Tochter allein der Berechnung und Vorfreude entspringt, daß sie für ihn ein zuverlässiger Lieferant von Zähnen, Haaren, Fingernägeln und anderen Sammelobjekten ist, womit das Thema der Liebe als Illusion von Partnerschaft, das sich durch alle Romane Vaginovs zieht, eine groteske Variante erfährt.¹⁵² Dabei geht es Žulonbin, im Gegensatz zu Toropulo und Punševič, weniger um die Dinge an sich, als um den Akt des Sammelns selbst und um das Gefühl des Besitzes: „Er ist ein unheimlicher Mann, dem das Anhäufen von Dingen Vergnügen bereitet.“¹⁵³ Das wichtigste aber ist für Žulonbin die mit dem Sammeln verbundene Aufgabe der Klassifizierung und Systematisierung der angehäuften Gegenstände. Groteskerweise betrachtet er gerade diese Tätigkeit, deren Absurdität und Sinnentleertheit offenbar ist (zum Beispiel, wenn er genauestens katalogisiert, wieviele und was für Worte und Satzzeichen ein Brief enthält), als einen Akt der Form- und Sinngebung der Welt und der Musealisierung, durch den die Dinge vor dem Vergessen bewahrt werden:

„Klassifikation, das bedeutet, der Welt eine Form zu geben. Ohne Klassifikation gäbe es kein Erinnern. Ohne Klassifikation ist kein Erfassen der Wirklichkeit möglich. Alle Menschen bringen unwillkürlich alles in verschiedenen Schublade unter. Ich tue das bewußt. Der Klassierer ist der beste Mensch.“¹⁵⁴

Noch mehr als Toropulo erweist sich Žulonbin mit diesem Selbstverständnis als die ins Absurde geführte Karikatur des Kulturwahrers. Aus dem Wächter der hohen und sakralen Kultur, der sich

¹⁵¹ Vgl. K. Vaginov: *Garpagoniana*, a.a.O., S. 375f.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 375.

¹⁵³ Ebd., S. 465.

¹⁵⁴ Ebd., S. 430.

von einer kulturellen Mission beseelt fühlt, wird im Laufe des Profanisierungs- und Verdinglichungsprozesses, dem die Romanfiguren Vaginovs unterworfen sind, ein fanatischer Sammler alltäglicher und wertloser Gegenstände, dem der ins Metaphysische dringende Blick und die Fähigkeit, in den Dingen Symbole zu erkennen, abhanden gekommen sind, der aber nichtsdestotrotz seine Aufgabe als Dienst an der Menschheit versteht.

Während die Sammelleidenschaft Toropulos in *Bambočada* immerhin noch einem hedonistischen Interesse und Genuß an der dinglichen Welt entspringt, hat Žulonbin kein Gefühl mehr für das Wesen und die geistige Aura der Dinge. Von der ursprünglichen Geste der Bewahrung des Wertvollen, die sich gegen das Chaos der auseinanderfallenden Welt richtet, ist in der Figur des Žulonbin allein ein sinnentleertes und manisches Streben nach Anhäufung und Ordnung geblieben. In seinem Bedürfnis, zu systematisieren, aus dem Chaos eine Ordnung zu schaffen und diese mit Sinn zu füllen, äußert sich jedoch dasselbe, unbewußt wahrgenommene Gefühl des Mangels und der inneren Substanzlosigkeit, das auch Toropulo zu kompensieren versucht und das Teptelkin und die meisten anderen Figuren der ersten Romane noch bewußt erleben. So wie Felinflejn ist auch Žulonbin ein Mensch ohne Biographie und innerlich begründete Identität. Diese innere Leere, der innere geistige Tod ist es, vor dem er in die Sammelleidenschaft flieht.

Der Akt des Sammelns, Speicherns und Registrierens richtet sich in die Vergangenheit und, als Prozeß der Musealisierung, gegen die Zeit, die als existentielle Bedrohung durch Vergänglichkeit und Vergessen empfunden wird. Während die Rückwendung in die Vergangenheit vom Neizvestnyj poët kreativ im Rahmen künstlerischer Neuschöpfung genutzt wird, realisiert sich in der fanatischen Sammelleidenschaft, wie sie in *Bambočada* und *Garpagoniana* dargestellt werden, nur noch die Flucht aus der Welt des Geschehens in die Welt der Geschichte. Zeit in ihrer lebendigen Dimension als Werden und Entwicklung, als Chance für die Entfaltung des Ichs, kann es für Žulonbin, der wie die Mehrzahl der Figuren Vaginovs ein "lebendiger Toter" ist, nicht geben. Daher klammert er sich an das

Gewordene, an Überreste fremder Leben (Haare, Fingernägel, Zähne, aber auch Visitenkarten und ähnliches) als Ersatz für sein eigenes Leben.

Sowohl beim Sammeln wie auch beim Schauspielen tritt die Quantität gegenüber der Qualität in den Vordergrund, und dieses "Immermehr-wollen", beim Sammler das Streben nach Vollständigkeit, beim Schauspieler das Streben nach Rollenwechsel, wird zum kompensatorischen Ersatz für die verlorene Lebendigkeit und das verlorene Ich. Das Vertiefen in das Wesen der Dinge, in die qualitative Dimension des Daseins wird unbewußt vermieden, da es die Gefahr der Illusionszerstörung birgt, das heißt die Gefahr, der inneren Leere gewahr zu werden, den eigenen Tod zu schauen.

In diesem Sinne ist Žulonbins Bedürfnis nach Archäologie im Sinne von Sammlung und Bewahrung aller Spuren von Leben analog zu Felinflejšs Sehnsucht nach Geschichte und Biographie zu verstehen. Der Akt des Sammelns als ewige Wiederholung verschafft ihm die Illusion von Entwicklung und kann, ähnlich wie das Maskenspiel Felinflejšs, als eine Geste der Notwehr verstanden werden. Wie bei den meisten Figuren Vaginovs realisiert sich das Dasein Žulonbins als ein hilfloser Versuch, sich gegen die Zeit und die Vergänglichkeit und damit auch gegen den eigenen Tod aufzulehnen.

Diese unbewußte Hoffnung der Figuren, durch Musealisierung den Tod überwinden zu können, verbildlicht Vaginov in der Reaktion Toropulos auf den Tod seiner Katze, die er besonders liebt, weil er in ihrem wählerischen Geschmack beim Essen und in ihrer Genußfreudigkeit sich selbst wiedererkennt. Als sie von einem Rowdy getötet wird, läßt Toropulo sie ausstopfen, auf daß sie wieder "wie lebendig" aussieht und er sie auf ihren Lieblingsplatz in seiner Wohnung stellen kann.¹⁵⁵ Auch bei Ermilov wird eine analoge Denkweise deutlich, wenn er davon träumt, daß seine Tochter, eine früh verstorbene Ballerina, auf einem Bonbonpapier "verewigt" wird und auf diese Weise der Gefahr entgeht, „spurlos“ zu verschwinden.¹⁵⁶ Daß jedoch der Tod in der illusorischen Welt der Figuren Vaginovs

¹⁵⁵ Vgl. K. Vaginov: *Bambočada*, a.a.O., S. 321.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 320.

umso präsenter ist, findet bildlichen Ausdruck im Zimmer Žulonbins, das er in einen Aufbewahrungsort "toter" Gegenstände verwandelt und in dem es dementsprechend wie nach Verwesung riecht:

„Das Fenster stand offen, aber ungeachtet dessen roch der Zufluchtsort des Sammlers scheußlich. Alle Gegenstände, die in dieses Zimmer gebracht wurden, nahmen unweigerlich einen für sie untypischen Geruch an. Scharfe und säuerliche Aromen begannen ihnen zu entströmen.“¹⁵⁷

Der „Zufluchtsort“, als Metapher für den Mikrokosmos, in den Žulonbin flieht, erweist sich als sein eigenes Grab und kann in diesem Zusammenhang betrachtet werden als eine Weiterführung der Bilder des Turmes und später des Gartens Teptelkins. Der geschlossene Raum, der ursprünglich als Hort der Kultur gedacht war und dann immer mehr zum Zufluchtsort des Individuums wird und zu seinem Schutz dient, wird mit zunehmender Isolation von der Außenwelt zum Gefängnis und in letzter Konsequenz zur Grabstätte.

In Analogie dazu ist auch das Museum, das Toropulo gründen will, beziehungsweise in seiner Sammlung bereits gegründet hat, einem Friedhof der vergangenen und noch vergehenden Lebenskultur vergleichbar, wobei die Assoziation des Museums mit dem Friedhof bereits im Verb "pokoit'sja" angedeutet ist, das sowohl "aufbewahren", als auch "begraben liegen" bedeutet: „[...] muzej, gde budut pokoit'sja konfetnye, apel'sinnye bumažki, menju [...]“. ¹⁵⁸

Mit der Schaffung eines nach außen isolierten Mikrokosmos begeben sich die Figuren in einen toten, statischen, musealen Raum, in dem es keine echte Zukunft im Sinne von Entwicklung und Leben gibt und innerhalb dessen sie selbst immer mehr zu „Museumsexponaten“¹⁵⁹ werden. Dementsprechend wird im Raum Žulonbins nicht mehr lebendige Kultur, sondern tote Materie aufbewahrt und es herrscht dort Dauer statt Entwicklung. Dauer aber, im Sinne von

¹⁵⁷ K. Vaginov: *Garpagoniana*, a.a.O., S. 429.

¹⁵⁸ K. Vaginov: *Bambočada*, a.a.O., S. 318.

¹⁵⁹ K. Vaginov: *Garpagoniana*, a.a.O., S. 511.

Statik, ist der Tod. Žulonbin, Toropulo und auch alle anderen Sammlerfiguren, die, genauso wie die Dinge, die sie sammeln, auch selbst aus ihrem ursprünglichen, lebendigen Kontext gerissen sind, erweisen sich im wahrsten Sinne des Wortes als Totengräber.

Noch drastischer als in den vorherigen Romanen Vaginovs wird in dieser Bildlichkeit deutlich, daß die Figuren durch die Schaffung einer den Ichverlust kompensierenden und den Tod fliehenden Scheinidentität, sei es nun auf dem Wege der Fremdidentifikation wie bei Kuku, des Maskenspiels wie bei Felinflejn oder der Sammel Leidenschaft wie bei Toropulo und Žulonbin, letztendlich doch immer geradewegs in den Tod geraten.

IV. SCHLUSSBETRACHTUNG

DIE PROSA VAGINOVS UND IHRE WIRKLICHKEITSPRÄSENTATION

«Wir können es nicht ändern, daß wir als Menschen des beginnenden Winters der vollen Zivilisation und nicht auf der Sonnenhöhe einer reifen Kultur zur Zeit des Phidias oder Mozart geboren sind. Es hängt alles davon ab, daß man sich diese Lage, dies Schicksal klar macht und begreift, daß man sich darüber belügen, aber nicht hinwegsetzen kann. Wer sich dies nicht eingesteht, zählt unter den Menschen seiner Generation nicht mit. Er bleibt ein Narr, ein Charlatan oder ein Pedant.»

(Oswald Spengler¹⁶⁰)

Betrachtet man die vier Romane, die Vaginov Mitte der zwanziger Jahre bis zu seinem Tod Anfang der dreißiger Jahre geschrieben hat, in bezug auf die Figuren, die in ihnen dargestellt werden, so läßt sich an ihnen eine Entwicklung nachvollziehen, die den allgemeinen Prozeß der Verdinglichung und Profanisierung des Menschen, der menschlichen Verhältnisse und der menschlichen Werte in den zwanziger Jahren reflektiert.

¹⁶⁰ O. Spengler: op.cit., S. 62.

Diese Entwicklung, die mit dem Untergang der alten Welt und der Herausbildung des neuen, materialistisch geprägten sowjetischen Lebens einhergeht, findet bildlichen Ausdruck in dem in *Bambočada* beschriebenen Plakat „Čelovek - mašina“, das die physiologischen Prozesse des menschlichen Körpers mit Hilfe von Fabriksszenen erklärt, die in die jeweiligen Körperteile eingezeichnet sind. Felinflejn, für den sich in diesem Plakat in anschaulicher Weise der Pragmatismus und Rationalismus der neuen Welt ausdrücken, erinnert sich angesichts dieser allegorischen Darstellung an Zeichnungen, die den verschiedenen Körperteilen des Menschen Planeten zuordnen und ihn auf diese Weise in ein kosmisches System eingebunden darstellten.¹⁶¹ Der in dieser Gegenüberstellung verbildlichte Verlust eines transzendenten Bezugs des Daseins, der mit der Herausbildung einer technisierten, rationalistischen und zweckorientierten Lebensweise einhergeht, greift in den Romanen Vaginovs auf den Menschen über.

Wie durch ein „Vergrößerungsglas“ betrachtet Vaginov die tragische Situation der Menschen seiner Zeit, die sich in der neuen Welt nicht zurechtfinden, sich in einer außerzeitlichen Welt der Illusionen isolieren und in ihrer zunehmenden Weltfremdheit und immer verrückter werdenden Hingabe an die dingliche Welt zu einsamen Narren und Fanatikern werden. Seine Helden sind nicht im Dasein verwurzelt, sondern flüchten sich auf der Suche nach Identität und Authentizität immer mehr in eine Scheinwelt, die ihr Bewußtsein und ihr Leben prägt und es entstellt. Am Ende dieser Entwicklung steht bei Vaginov immer der Tod, beziehungsweise die endgültige Verdinglichung und Entmenschlichung der Figuren und des Daseins, die in einer Vielzahl von bildlichen Vergleichen ihren Ausdruck findet. So wird Toropulo als Mensch mit einer „Bonbon-Seele“ bezeichnet, Felinflejn muß erkennen, daß er nur die „Zeichnung“ von einem Menschen ist und Lokonov sieht sich in ähnlicher Weise als „Teil eines Bildes“.¹⁶²

Im Nachwort zu *Bambočada* bekennt der Autor, daß es ihm darum geht, wie ein Forscher die Menschen seiner Zeit „unter die Lupe“

¹⁶¹ Vgl. K. Vaginov: *Bambočada*, a.a.O., S. 354.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 347, 363 und ders., *Garpagoniana*, a.a.O., S. 450.

zu nehmen, die Irrationalität und Absurdität ihres Daseins aufzuzeigen und - wie er im Nachwort zu *Garpagoniana* konkretisiert - die Gründe darzulegen, die zu ihrer "Musealisierung" führen:

„Das Thema des Autors ist keineswegs die Beschreibung seltsamer Menschen um ihrer selbst willen. Es geht dem Autor hier um eine ernstere Frage. [...] Der Autor hat den Eindruck, daß es eine Vielzahl von Menschen auf der Welt gibt, die Toropulo ähnlich sind. Aus diesem Grunde hat er ihn wohl auch unter die Lupe genommen. [...] Manchmal stellt die Übertreibung ein notwendiges Moment der Forschung und des Studiums dar.“

„In dem Buch sind, meiner Meinung nach, die Ursachen einer gewissen Musealität mancher Figuren aufgezeigt - du wirst wohl sehr gut verstehen, daß die Menschen, die sich von der Gegenwart zurückziehen, in ihrer Mehrzahl zu Museumsexponaten werden.“¹⁶³

In diesem Sinne verpflichtet sich der Autor einem gewissen Realismus, der sich aber nicht in einer oberflächlichen Abbildung der realen Wirklichkeit erschöpft. Es geht ihm vielmehr um einen "tieferen" Realismus, der dem Anliegen entspringt, ein Gefühl für die tiefempfundene Absurdität des Daseins zu vermitteln, die in der gegebenen historischen Wirklichkeit das Leben beherrscht. Durch eine teils humoristische, teils ironische Dichtart des Absurden, deren ernste Dimension immer spürbar bleibt, versucht Vaginov in seiner Prosa den allgemeinen Geist und die Tragik der Menschen seiner Zeit zu erfassen und widerzuspiegeln. Die Welt, die Vaginov dem Leser auf diese Weise vorführt, ist eine aus den Fugen geratene, groteske Welt, die wie in einem Zerrspiegel die allgemeine Tendenz zur Entmenschlichung und Entfremdung und die damit einhergehenden Konflikte reflektiert, die Vaginov im Bereich der Kultur und im alltäglichen Leben beobachtete und an sich selbst und seinem Schicksal erlebte. Das Element des Grotesken wird dabei in seinen Romanen zunehmend eindringlicher, bis es sich schließlich zu verselbständigen scheint und eine Atmosphäre der Hoffnungslosigkeit und Ausweglosigkeit bewirkt, der sich offensichtlich auch der Autor selbst nicht mehr entziehen konnte.

¹⁶³ K. Vaginov: *Bambočada*, a.a.O., S. 510 und ders., *Garpagoniana*, a.a.O., S. 511.

Durch die Konzentration auf die Figuren und die Sprache des Absurden in der Beschreibung ihrer Verdinglichung, ihres Überganges zu „Museumsexponaten“, nimmt die dingliche Welt auch in den Romanen selbst immer mehr Raum ein. Die Romanwelt zerfällt in die Welt der Helden und wird zu einem Kuriositätenmuseum der absurden Alltagswelt. So wie das Leben der einzelnen Figuren eines inneren, in der Individualität des Ichs sich begründenden Zusammenhanges entbehrt und in seiner Desorientiertheit zunehmend anekdotisch wird, so realisiert sich auch die Erzählstruktur vor allem der letzten beiden Romane Vaginovs als eine mosaikhafte, additive Aneinanderreihung von Episoden. So wie die Figuren keine Biographie haben, so fehlt auch den Romanen eine biographische Struktur im Sinne einer ausgeprägten Handlungsentwicklung und Sujetkonstruktion. Die Romane gewinnen ihrer inneren Struktur nach Dramencharakter und der Autor wird zum Regisseur eines grotesken und phantastischen Theaters des Alltags, in dem die Verkehrtheit und Sinnentleertheit der Welt sichtbar gemacht wird. In gleicher Weise spiegelt sich in der fragmentarischen und heterogenen Komposition der Romane, in der Einarbeitung von Rezepten, Speisekarten, Inschriften, Briefen, Visitenkarten und ähnlichem, sowie der Einfügung von selbständigen Erzählungen der Figuren der Mangel an formgebender innerer Sinnfülle des sowjetischen Lebens. Selbst die Sprache reflektiert den Prozeß der Profanisierung, indem sie einfacher wird, sich teilweise in primitiven Reihungen und Aufzählungen erschöpft. Von der „poetischen Koketterie“¹⁶⁴, deren sich der Autor in *Kozlinaja pesn'* noch beschuldigte, ist in *Garpa-goniana* kaum noch etwas zu spüren.

Mit dieser Form der Umsetzung der Beobachtungen seiner Zeit in Literatur trägt Vaginov der Einsicht Rechnung, daß es eine ungebrochene, harmonische Ganzheit, nach der sich seine Romanfiguren sehnen und die sie sich in einer Scheinwelt schaffen, nicht gibt und angesichts der historischen Wirklichkeit nicht geben kann. Durch das sich selbst und den Figuren gegenüber schonungslose Einge-

¹⁶⁴ K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'*, a.a.O., S. 506.

ständnis dieser ausweglosen Situation und ihre spielerische Verarbeitung bewahrt er sich davor, wie seine Helden zu einem Narren seiner Zeit zu werden.

In diesem Sinne realisiert sich seine Prosa zugleich als eine Form der Wirklichkeitsverarbeitung und als ein Akt des Widerstandes: Indem er den Profanisierungs- und Verdinglichungsprozeß in ironischer und parodistischer Weise in seinen Romanen nachlebt und ins Absurde führt, verschafft er sich die Freiheit des Lachenden, die jedoch, im Gegensatz zu der illusorischen Freiheit Felinflejns, auf dem tiefgefühlten Empfinden der Tragik seiner Zeit und seines Schicksals beruht.

Die ironische Distanz verschafft Vaginov einen Freiraum, in dem sich auch die kritische Dimension seiner Prosa realisiert, wobei sich seine Kritik sowohl gegen die Menschen richtet, die sich durch die Isolation in einer Scheinwelt über ihre eigene Lage belügen und sich der Realität nicht stellen, als auch gegen die neue sowjetische Wirklichkeit, die die Menschen in diese Situation bringt und die er in ihrer Geistlosigkeit und Sinnentleertheit entlarvt. Die Ironie Vaginovs ist jedoch trotz dieser kritischen Dimension seiner Prosa keine richtende und belehrende Ironie im Sinne einer politisch-soziologischen Satire, die auf gesellschaftspolitischem Engagement beruht, sich an ein bestimmtes Zielpublikum richtet und durch Entlarvung der Mißstände auf eine Verbesserung der Verhältnisse zielt. Vielmehr entspringt sie unmittelbar dem tragischen Erleben des eigenen Schicksals und ist ihm therapeutisches Mittel, um sich gegen die historische Wirklichkeit zu behaupten.

Ernst und Ironie liegen in der Prosa Vaginovs dicht beieinander, und die Ambivalenz von Betroffenheit und kritischer Distanz, die sich in einer Grundspannung zwischen Melancholie und Parodie realisiert, ist in allen vier Romanen spürbar. Der Schmerz, aus dem die Vaginovsche Ironie hervorgeht, beseelt sein Werk mit einer Stimmung der Trauer und ist ihm als Schattenseite immanent, ohne unmittelbar ausgesprochen zu sein.

Auf Grund ihrer Ambivalenz von Ernst und Komik und der Sprache des Absurden in der Wirklichkeitspräsentation, ihrer Tendenz zur

Parodie und Entstellung, zur Gegenüberstellung und grotesken Mischung von hoher Kultur und profaner Alltagswelt wird die Prosa Vaginovs immer wieder als karnevalistische Literatur im Sinne der Theorie M. Bachtins betrachtet. Bachtin selbst, der mit Vaginov bekannt war, erkannte in der Prosa Vaginovs die Tradition der menippeischen Satire und bezeichnete ihn in diesem Sinne als karnevalistischen Schriftsteller. Dennoch sei in Frage gestellt, inwieweit sich in der Prosa Vaginovs tatsächlich auch ein karnevalistisches Weltempfinden ausdrückt, denn während das karnevalistische Lachen, im Sinne Bachtins, auf die Ambivalenz alles Seienden hinweist und in diesem Sinne „fröhliche Relativität“¹⁶⁵ verkündet, ist das Lachen Vaginovs ein zunehmend verzweifelteres Lachen, und seine Ironie Reaktion auf die Sinnentleertheit des Daseins und Mittel zur Abgrenzung. Was bei Vaginov, vor allem in seinen letzten beiden Romanen, fehlt, ist die authentische Welt hinter der karnevalistisch verkehrten Welt, das wahre Gesicht hinter der Maske. Für seine Figuren wird die Maske zum Ersatz einer wahren Identität. In diesem Sinne kann man nicht mehr von einem fröhlichen und relativierenden Maskenspiel sprechen, sondern von einer tragischen Gefangenheit in der Absurdität und Irrationalität des Daseins, aus der es keinen Ausweg gibt. Die groteske und verkehrte Welt und die Menschen, die Vaginov in seinen Romanen zeigt, sind in tragischer Weise mit sich selbst identisch.

¹⁶⁵ M. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostojevskijs*, Frankfurt/M. 1985, S. 180.

ZITATE IM ORIGINAL*

SEITE 8:

”От чувства непрочности и напряжения, обычных будней уж не было, и сама жизнь стала вовсе не тем или иным накоплением фактов, а только искусством эти факты прожить. Ни обычных норм во взаимоотношениях труда и досуга, ни необходимости носить те или другие маски, вызываемые положением или доселе привычной иерархией интеллигентских оценок. И вместе с тем именно в эти годы, как на краю вулкана богатейшие виноградники - сцвели люди своим лучшим цветом.”

SEITE 10:

”Со всеми он был ровно мягок, удивительно вежлив, уважителен, доброжелателен, но не сливался ни с кем. Всюду он стоял особняком. Он никогда не защищал никаких групповых взглядов, никому не подражал, ни под чьим влиянием не находился...”

SEITE 11:

”Период этот наиболее сложен. Пройдя через отрицание новой действительности, отразившееся в оппозиционном духе ряда его стихотворений [...], он попытался все же искренне понять ее, не меняя своей поэтической системы, включить ее в поле своей вневременной созерцательности [...]. Но он увидел, что это невозможно.”

SEITE 13:

”В эпоху величайших сдвигов, в эпоху, являющуюся гранью между двумя культурами - умирающей и нарождающейся, - появляются люди, стоящие как бы на распутье, очарованные зрелищем гибели. Я воспевал не старый мир, а зрелище его гибели, всецело захваченный этим зрелищем.”

* Im folgenden wird nur bei solchen russischen Zitaten eine Quellenangabe geführt, wenn die Quelle nicht an entsprechender Stelle in den Fußnoten nachgewiesen wurde.

SEITE 16:

„Обычно Тептелкин верил в глубокую неизменность человечества: возникшее раз, оно, подобно растению, приносит цветы, переходящие в плоды, а плоды рассыпаются на семена.“

SEITE 17:

„[...] мы давно - я искусственно, вы - литературно - пережили гибель, и никакая гибель нас не удивит. Интеллигентный человек духовно живет не в одной стране, а во многих, не в одной эпохе, а во многих, и может избрать любую гибель, он не грустит, а ему просто скучно, когда его гибель застает дома, он только промычит: еще раз с тобой встретился, - и ему станет смешно.“

SEITE 18:

„Я перетираю книги и, перетирая, между прочим, читаю их, сегодня одну, завтра - другую. Сейчас десять строчек из одной, через несколько минут - несколько строчек из другой. Сейчас из политики по-французски, затем какое-нибудь стихотворение по-итальянски, потом отрывок из какого-нибудь путешествия по-испански, наконец, какое-нибудь изречение или фрагмент по-латыни, - это я называю перебежкой из одной культуры в другую.“

„Придя домой, мальчик доставал лупу, огромную как круглое окно, садился [...] перед столом, раскладывал приобретенные монеты и совершал путешествия во времени.“

SEITE 20:

„И увидели Аполлона, лежащего посреди нас со сломанной ногой, в коей торчали автомобили и рельсы, и вместо крови струилась нефть.“ (K. Vaginov: *Monastyr' Gospoda našego Apollona*, in: *Literaturnoe obozrenie*, 1989.1, S. 110)

„Видит Филострат тень Венеры. Белее жемчуга глаза у нее, они не голубые больше, не сапфировые. Посмотрел на ее руки Филострат - сморщенные руки у нее, поднял голову - над ним

лицо старухи.“ (K. Vaginov: *Zvezda Vifleema*, in: *Literaturnoe obozrenie*, 1989.1, S. 109)

SEITE 21:

„Жалко смотреть на Бога нетленного, в тлении поверженного. И восхотелось мне вернуть ему млеко и вино радости и жизни, снова Храм его воздвигнуть. Братья художники, образуем монастырь Бога нашего Аполлона. Будем трудиться во славу его. Тяжел путь, но радостна вера в воскрешение его.“ (K. Vaginov: *Monastyr' Gospoda našego Apollona*, a.a.O., S. 109)

SEITE 22/23:

„Грустно видеть кости людей любимых. Пожелтели они, грибами покрылись. Взял я череп Гилла. Только моксицы полсают в орбитах его. Схватился я за бедра и смеялся тихо. Зачем привел вас в обитель мою. Зачем Аполлоновой пищей сделал. Расставил черепа вокруг себя. Сел и заговорил: «Не пощадил вас, не пощадил для Бога своего.»“ (Ebd., S. 111)

SEITE 25:

„Все давно уехали. Но он не имеет права, он не может покинуть город. Пусть бегут все, пусть смерть, но он здесь останется и высокий храм Аполлона сохранит. И видит он - вокруг него образуется воздушный снежный храм и он стоит над расщелиной.“

„Если вы думаете, что мы погибли, то вы жестоко ошибаетесь, [...] мы особое, повторяющееся периодически состояние, и погибнуть не можем. Мы неизбежны.“

SEITE 26:

„Я одарен познаниями [...]. Я связан с Римом. Я знаю будущее. Меня часто вообще нет, часто я сливаюсь со всей природой, а затем выступаю в качестве человека.“

SEITE 27:

„[...] он ищет опьянения, не как наслаждения, а как средства

познания, как средства ввергнуть себя в то священное безумие (*amabilis insania*), в котором раскрывается мир, доступный только прорицателям (*vates*).“

SEITE 28:

„Снова, как коробочки, для него раскрывались слова. Он входил в каждую коробочку, в которой дна не оказывалось, и выходил на простор, и оказывался во храме сидящим на треножнике, одновременно и изрекающим, и записывающим, и упорядочивающим свои записи в стих.“

„Искусство требует [...] осмысления бессмыслицы. [...] Вы написали некое сочетание слов, бессмысленный набор слов, упорядоченный ритмовкой, вы должны взглядеться, вчувствоваться в этот набор слов; не проскользнуло ли в нем новое сознание мира, новая форма окружающего, ибо каждая эпоха обладает ей одной свойственной формой или сознанием окружающего.“

SEITE 30:

„От земли до неба стоит Филострат. На плечи его накинута пурпурный плащ, ноги утопают в болоте, голова окружена пречистыми звездами.“ (К. Vaginov: *Zvezda Vifleema*, a.a.O., S. 109)

„Он прожил два последних года в оформлении и осознании, как ему казалось, действительности в гигантских образах, но постепенно беспокойство накапливалось в его душе. Однажды он почувствовал, что солгали ему - и опьянение и сопоставление слов.“

SEITE 31:

„[...] в опьяненье он чувствовал свое ничтожество, никакая великая идея не осеняла его [...]. Уже не чисто он подходил к вину, [...] не с предчувствием того, что он раскроет нечто такое прекрасное, что поразится мир, и вино теперь раскрывало ему собственное его творческое бессилие, собственную его

душевную мерзость и духовное запустение, [...] и хотя он ненавидел вино, его тянуло к вину.“

SEITE 32/33:

„Искусство – это извлечение людей из одного мира и вовлечение их в другую сферу. [...] Это – борьба за население другого мира, чтобы и тот мир был плотно населен, чтобы было в нем разнообразие, чтобы была и там полнота жизни, литературу можно сравнить с загробным существованием. Литература по-настоящему и есть загробное существование. [...] Вообразите [...] некую поэтическую тень, которая ведет живых людей в могилку. Род некоего Вергилия среди дачников, который незаметным образом ведет их в ад [...].“ (K. Vaginov: *Trudy i dni Svistonova*, in: ders., *Kozlinaja pesn'. Romanu*, a.a.O., S. 183f)

SEITE 33:

„Люди – те же книги, – отдыхая, думал Свистонов – приятно читать их. Даже, пожалуй, интереснее книг, богаче, людьми можно играть, ставить в различные положения. Свистонов чувствовал себя ничем не связанным.“ (Ebd., S. 239)

SEITE 34:

„Иван Иванович спустился в настоящий ад. Образ Кукуреку стоял перед ним во всей своей нелепости и глупости. [...] Иван Иванович почувствовал самое ужасное, что, собственно, он стал получеловеком, что все, что было в нем, у него похищено. Что остались в нем и при нем только грязь, озлобленность, подозрение и недоверие к себе.“ (Ebd., S. 218)

SEITE 35:

„Он чувствовал, как вокруг него с каждым днем все редет. [...] Каждый его герой тянул за собой целые разряды людей, каждое описание становилось как бы идеей целого ряда местностей. Чем больше он раздумывал над вышедшим из печати романом, тем большая разреженность, тем большая пустота образовывались вокруг него.“ (Ebd., S. 261)

SEITE 36:

„Полночь. И своего двойника. Он высок, пепельно бледен и манит меня за собой. Сам опускается мост, цепями гремя. Выходим мы в черное поле, и там мой двойник бросает мне перчатку, и мы деремся [...].“ (Ebd., S. 204)

SEITE 37:

„Свистонов лежал в постели и читал, т. е. писал, так как для него это было одно и то же. Он отмечал красным карандашом абзац, черным - в переделанном виде заносил в свою рукопись, он не заботился о смысле целого и связности всего. Связность и смысл появятся потом.“ (Ebd., S. 165)

SEITE 40:

„Что делал ты там, на земле? - поднимается Данте. - Не обижал ли ты вдов и сирот? - Я не обижал, но я породил автора, - отвечает он тихим голосом, - я растлил его душу и заменил смехом [...]. Я позволил автору погрузить в море жизни нас и над нами посмеяться. И качает головой Гораций и что-то шепчет на ухо Персию. И все становятся серьезными и страшно печальными. - А очень мучились вы? - Очень мучились, - отвечает неизвестный поэт.“

SEITE 40/41:

„Вы совершаете великую подлость, - сказал мне однажды неизвестный поэт. - Вы разрушаете труд моей жизни. Всю жизнь я старался в моих стихах показать трагедию, показать, что мы были светлые; вы же стремитесь всячески очернить нас перед потомством. [...] Вы - профессиональный литератор, нет ничего хуже профессионального литератора, - отодвинулся он от меня.“

SEITE 41:

„Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается - автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер.“

SEITE 42:

„И любит он своих покойников, и ходит за ними еще при жизни, и ручки им жмет, и заговаривает, и исподволь доски заготавливает, гвоздики закупает. кружев по случаю достает.“

SEITE 43:

„Я не люблю того, что я пишу, потому что ясно вижу, что пишу [...] с поэтическим кокетством, чего бы не позволил себе настоящий писатель.“

SEITE 43/44:

„На взгляд поэта, Свистонов обладал некоторой долей мефистофелеподобности, но, сказать по правде, Свистонов не замечал в себе этого качества. Напротив, все для него было просто, ясно и понятно. Поэт бы нашелся, поэт бы на это возразил, что это и есть мефистофелеподобные качества, мефистофелеподобная плоскость, то презрительное и брезгливое отношение к миру, которое ни в какой степени не присуще художнику.“ (К. Vaginov: *Trudy i dni Svistonova*, a.a.O., S. 250f)

SEITE 44/45:

„Филострат - своеобразная ипостась Орфея и алтер его лирического героя, носитель мифопоэтического сознания, одновременно находящийся в прошлом и в настоящем.“

SEITE 47:

„Исторический перелом расколол его жизнь пополам, и как ни тянулась вторая, связанная с литературой, половина к утраченной первой, восстановление цельности было уже неосуществимо. Отсюда, быть может, это ощущение ничейности, подвешенности в пустоте; задолго до критических облав - ощущение пасынка эпохи, а еще вернее - подкидыша.“

SEITE 49:

„Он символист, ключ к пониманию своих стихов часто находит лишь после их написания [...] таким образом у Вагинова в творческом процессе - два периода: первый, когда он пишет

непонятное, затем второй, когда от непонятного переходит к проясненным произведениям... У него крайне забавная манера писать: строчки он нанизывает, подбирая слова по звуковой близости или приятности красок.“

SEITE 50:

„«Я добр. · размышляю я, - я по-тепелкински прекрасендушен. Я обладаю тончайшим вкусом Кости Ротикова, концепцией неизвестного поэта, простоватостью Троицына. Я сделан из теста моих героев...».“

SEITE 51/52:

„Проза стала для Вагинова дверью из тупика поэзии [...]. Интуитивное погружение в стихию слов томит и дразнит близостью откровения, но тает в руках, оборачивается сном, обманом, ошибкой. Проза Вагинова - попытка понять и, наверное, преодолеть самого себя, свое непонятное, мучительное искусство.“

SEITE 52:

„Лирический герой его стихов в прозе объективируется, остраняется от своего создателя, распадается на персонажи, в каждом из которых - частица автора. Теперь за ними можно наблюдать, над ними можно смеяться.“

SEITE 53:

„Я полагаю, что писание нечто вроде физиологического процесса, своеобразного очищения организма.“

SEITE 54:

„Метафорический распад образа автора на своих героев [...] сравним не только с разрыванием Орфея менадами, но и с расчленением Диониса-Загрея, что актуализирует идею смерти и воскрешения.“

„В сущности, роман образа автора оказывается своеобразным заклинательным обращением к судьбе, призванным заместить

образ автора иной жертвенной фигурой, причем процесс замещения становится многослойным: реальный автор отчасти заменяет себя персонажем образа автора, которому, в свою очередь, удается избежать смерти за счет «принесения в жертву» неизвестного поэта, несущего в себе черты как образа автора, так и самого писателя.“

SEITE 55:

„[...] может быть, Тептелкин сам выдумал свою несносную фамилию, чтобы изгнать в нее реальность своего существа, чтобы никто, смеясь над Тептелкиным, не смог бы и дотрогнуться до Филострата. Как известно, существует раздвоенность сознания, может быть, такой раздвоенностью сознания и страдал Тептелкин [...].“

SEITE 57:

„Мемуарам он отвел три полки. Но ведь к мемуарам можно причислить и произведения некоторых великих писателей: Данте, Петрарки, Гоголя, Достоевского, - все ведь это в конечном счете мемуары, так сказать, мемуары духовного опыта. Но ведь сюда же идут произведения основателей религий, путешественников... и не является ли вся физика, география, история, философия в историческом разрезе одним огромным мемуаром человечества!“ (K. Vaginov: *Trudy i dni Svistonova*, a.a.O., S. 239)

SEITE 58:

„Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. [...] Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков.“ (O. Mandel'stam: *Slovo i kul'tura*, Moskau 1987, S. 42f)

„Сквозь Вагинова протекает ритмическое ощущение давних и близких культур, но не в остром сознании их творческой во-

площенности, а совершенно так же, как в зрачках слепого отражается мудрый узор созвездий.“

SEITE 64:

„Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз [...].“

SEITE 65:

„Мы последний остров Ренессанса, - говорил Тептелкин собравшимся, - в обставшем нас догматическом море; мы, единственно мы, сохраняем огоньки критицизма, уважение к наукам, уважение к человеку; для нас нет ни господина, ни раба. Мы все находимся в высокой башне, мы слышим, как яростные волны бьются о гранитные бока.“

SEITE 66:

„Избавь меня от искушения, дай мне силу видеть мир прекрасным, - склонил он голову, а когда он поднял лицо, показалось ему, что не Елены Ставрогиной лицо у статуэтки, а Марьи Петровны Далматовой. Всю ночь пробыл в задумчивости Тептелкин. Уже кенарь пел в комнате Сладкопевцевой [...]. Тептелкин все следил образ уходящего мира, когда он был юн, совершенно юн. К утру гуманизм померк, и только образ Марии Петровны сиял и вел Тептелкина в дремучем лесу жизни.“

SEITE 67:

„Теперь начнутся мои обывательские дни! - вздохнул он. - Но вы свяжете меня с моим прошлым, с романтическим периодом моей жизни.“

SEITE 68:

„Уже не было у Тептелкина никаких мыслей о Возрождении. Погруженный в семейный уют или в то, что казалось ему уютом, и поздно узнанную физическую любовь, он пребывал в некоторой спячке, все время усиливающейся от прикосновений Марьи Петровны.“

SEITE 68:

„Как корнет Ковалев, почувствовал он, что действительно мир ужасен и что он один, совершенно один в нем.“

SEITE 69:

„Ему казалось, что и всему обществу чего-то не хватает, что оно к чему-то не причастно. Он чувствовал, что он сидит в обществе, лишенном душ, обладающем только формами, как бы в плоскостном обществе.“

SEITE 71:

„У Ивана Ивановича ничего не было своего - ни ума, ни сердца, ни воображения. Все в нем гостило попеременно. То, что одобряли все, одобрял и он. Он читал только книги, уважаемые всеми. Других книг он принципиально не читал. Он хотел быть светлым умом и достойной душой.“ (K. Vaginov: *Trudy i dni Svystopova*, a.a.O., S. 179)

„Величия жаждала душа его и какого-то необыкновенного подвига. Он любил страстно биографии великих людей и радовался, когда черты его биографии и великого человека совпадали.“ (Ebd., S. 181)

SEITE 72:

„Казалось, он помолодел. Его глаза приобрели блеск молодости, члены стали гибкими. Он чувствовал, как в нем играет жизнь.“ (Ebd., S. 205)

SEITE 74:

„Что же делать, юность кончилась, а возмужалости не наступило. [...] из юнош прямо в старики угодили.“

SEITE 75:

„Что такое, в сущности, человеческая жизнь, как не одно сплошное представление, в котором все ходят с надетыми масками, разыгрывая каждый свою роль, пока режиссер не уведет его со сцены. На сцене, конечно, кое-что прикрашено,

подкрашено, оттенено более резко. В театре ли, в жизни ли - все та же гримировка, все те же маски, все та же вечная ложь.“

SEITE 76:

„Если нет гармонии, если человек несовершенен, если его природа не доделала и если он сознает это, - что он должен делать? Он должен разбить себя на обломки, на осколки, на отдельные чувства и дать каждому чувству самостоятельное существование; сделать из себя одного нескольких людей, т. е. стать актером.“

SEITE 78:

„«Насмешка убивает, - думал Евгений. - Что, если почувствовать, что смерть смешна, что, если начать острить над смертью...»“

SEITE 79:

„Я считаю, - сказал он вполне серьезно, - что сейчас следует оживить трагедию опереткой; трагедия скучна, а вот возьмем так: [...] «Гамлет» сейчас должен быть похож на веселую арлекинаду, а последняя сцена ведь не что иное, как юмористический *danse macabre*. К черту трагическое гробокопание!“

SEITE 80:

„Евгений испытывал не страх смерти, а стыд смерти. Он чувствовал приближающуюся смерть как поражение, как не предусмотренный им проигрыш.“

„[...] недоволил я самого себя, не закончил я свою жизнь, как следует, в единственном возможном для нас мире. [...] Я еще не человек, [...] а только - если можно так выразиться - рисунок карандашом, изображающий человека.“

SEITE 83:

„Я хотел бы спасти от забвения интересную сторону нашей жизни; ведь все эти конфетные бумажки пропадают бесследно;

между тем в них проявляется и народная эстетика, и вообще эта область человеческого духа не менее богата, чем всякая другая: здесь и политика, и история, и иконография.“

SEITE 83:

„Торопуло пребывал в мире гиперболического счастья, не всем доступного на земле; он жил в атмосфере никогда не существовавшего золотого века.“

SEITE 85:

„Классификация, собственно, - оформление мира. Без классификации не было бы и памяти. Без классификации невозможно никакое осмысление действительности. Все люди невольно размещают все по ящичкам. Я это делаю сознательно. Классификатор - лучший человек.“

SEITE 88:

„Окно было раскрыто, но, несмотря на это, в убежище приобретателя отвратительно пахло. Все предметы, вносимые в эту комнату, неизбежно приобретали несвойственный им запах. Острые и кислые ароматы начинали исходить от них.“

SEITE 91:

„Совсем не тема автора описывать странных людей ради описания странных людей. Автор ставит здесь серьезнее вопрос. [...] Автору кажется, что множество живет на свете людей, подобных Торопуло, поэтому он, собственно, и взял его под увеличительное стекло. [...] Преувеличение является иногда необходимым моментом исследования и изучения.“

„В книге, на мой взгляд, даны причины некоторой музейности некоторых персонажей - ты сам великолепно понимаешь, что люди, уходящие от современности, становятся по большей части музейными экспонатами.“

LITERATURVERZEICHNIS

1. ALLGEMEINE UND THEORETISCHE LITERATUR

- BACHTEREV, I.: Kogda my byli molodymi, in: ders., Vospominanija o N. Zabolockom, Moskau 1984, S. 76, 90, 97f.
- BACHTIN, M.: Apuleius und Petronius, in: ders., Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, Frankfurt/M. 1989, S. 38-60.
- - - : Probleme der Poetik Dostojevskijs, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1985.
- BERBEROVA, N.: Iz peterburgskich vospominanij. Tri družby, in: Opyty 1953.1, S. 167.
- - - : Bednyj Lazar', in: dies., Kursiv moj. Avtobiografija, Bd. 1, New York 1983, S. 90-172.
- ČUKOVSKIJ, N.: Salon Nappel'baumov, in: ders., Literaturnye vospominanija, Moskau 1989, S. 104-106.
- ĖJCHENBAUM, B.: Der Augenblick der Besinnung, in: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen formalen Schule, hrsg. von Fritz Mirau, Leipzig 1991, S. 302-308.
- FORŠ, O.: Sumassėdšij korabl', Washington 1964.
- GERASIMOVA, A.: Obėriu. Problema smešnogo, in: Voprosy literatury 1988.4, S. 48-79.
- GIBIAN, G.: Russia's lost Literature of the Absurd, Ithaca, New York 1971.
- KAYSER, W.: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern, München 1971.
- KULAKOV, V.: Obėriu, modernistskij grotesk i sovremennaja poėzija, in: Sintaksis 1989.25, S. 98-115.
- LACHMANN, R.: Gedächtnis und Imitatio, in: dies., Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt/M. 1990, S. 354-403.
- LUR'E, V.: Petrogradskoe, in: Dni 232.1923, S. 12.
- MANDEL'STAM, O.: Slovo i kul'tura, Moskau 1987.
- SELIVANOVSKIJ, A.: Ostrovitjane iskusstva, in: ders., V literaturnych bojach. Sbornik statej, Moskau 1930, S. 127-130.
- TICHONOV, N.: Ustnaja kniga, in: Voprosy literatury 1980.6, S. 123-125.
- VULIS, A.: Sovetskij satiričeskij roman, Taškent 1965.

2. PRIMÄRWERK UND ÜBERSETZUNGEN INS DEUTSCHE

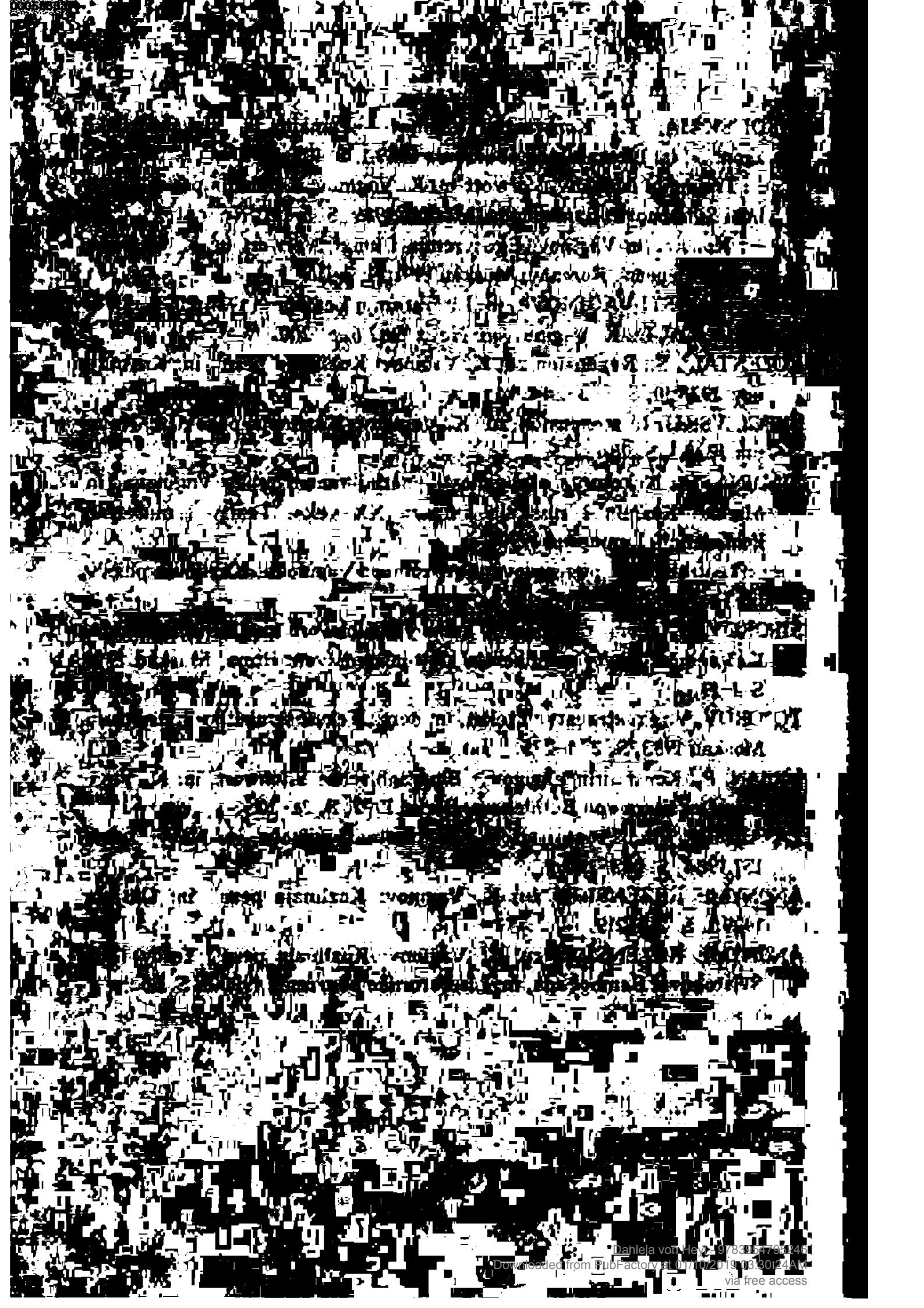
- VAGINOV, K.: *Monastyr' Gospoda našego Apollona*, in: *Literaturnoe obozrenie* 1989.1, S. 109-111 und in deutscher Übersetzung in: K. Vaginov: *Der Stern von Bethlehem*, aus dem Russischen von Peter Urban, Berlin 1992, S. 15-27.
- - - : *Zvezda Vifleema*, in: *Literaturnoe obozrenie* 1989.1, S. 107-109 und in deutscher Übersetzung in: K. Vaginov: *Der Stern von Bethlehem*, aus dem Russischen von Peter Urban, Berlin 1992, S. 5-14.
- - - : *Kozlinaja pesn'*, in: K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'. Romany*, Moskau 1991, S. 12-161 und S. 501-509.
- - - : *Trudy i dni Svistonova*, in: K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'. Romany*, Moskau 1991, S. 162-261 und in deutscher Übersetzung: K. Vaginov: *Werke und Tage des Svistonov*, aus dem Russischen von Gerhard Hacker, Münster 1992.
- - - : *Bambočada*, in: K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'. Romany*, Moskau 1991, S. 262-370 und S. 510.
- - - : *Garpagoniana*, in: K. Vaginov: *Kozlinaja pesn'. Romany*, Moskau 1991, S. 371-480 und S. 511-543.

3. SEKUNDÄRLITERATUR

- ADAMOVIČ, G.: *Pamjati K. Vaginova, Nekrolog* in: *Poslednie novosti* 4830.1934, S. 3.
- ALEKSANDROVA, V.: *Rezension zu: K. Vaginov: Bambočada*, in: *Kniga - stroiteljam socializma* 1932.5, S. 15.
- BERBER, O.: «*Magija slova*» v chudožestvennom mire K. Vaginova. *Nekotorye aspekty filosofii tvorčestva*, in: *Étnolingvistika teksta. Semiotika malych form fol'klora. Tezisy i predvaritel'nye materialy k simpoziumu*, Moskau 1988, S. 31-32.
- BLJUM, A.; MARTYNOV, I.: *Petrogradskie bibliofily. Po stranicam satiričeskich romanov Konstantina Vaginova*, in: *Al'manach bibliofila* 4, Moskau 1977, S. 217-235.
- ČERTKOV, L.: *Poëzija Konstantina Vaginova*, *Nachwort* in: K. Vaginov: *Sobranie stichotvorenij*, München 1982, S. 213-230.

- ČUKOVSKIJ, N.: Tjaželaja poterja, Nekrolog in: Literaturnyj Leningrad 1934.20, S. 3.
- - - : Konstantin Vaginov, in: Literaturnye vospominanija, Moskau 1989, S. 179-201.
- DERMAN, A.: Rezension zu: K. Vaginov: Kozlinaja pesn', in: Kniga i profsojuzy 1928.10, S. 43.
- GEL'FAND, M.: Žurnal'noe obozrenie, Rezension zu: K. Vaginov: Trudy i dni Svistonova, in: Pečat' i revoljucija 1929.8, S. 70-71.
- GERASIMOVA, A.: Trudy i dni Konstantina Vaginova, in: Voprosy literatury 1989.12, S. 131-165.
- GOFFENŠEFER, V.: Rezension zu: K. Vaginov: Kozlinaja pesn', in: Molodaja gvardija 1928.12, S. 203-204.
- KASACK, W.: Po povodu pervogo sobranija stichotvorenij Konstantina Vaginova, Vorwort in: K. Vaginov: Sobranie stichotvorenij, München 1982, S.7-9.
- - - : K. K. Vaginov, in: Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts, München 1992, Spalte 1344-1346.
- MALMSTED, D.; ŠMAKOV, G.: O poète Konstantine Vaginove, in: Apollon 77, Paris 1977, S. 34.
- MANFRED, A.: Kladbiščenskaja muza, in: Kniga i revoljucija 1929.12, S. 31-34.
- MAZUR, N.: Trudy i dni neizvestnogo literatora, in: Literaturnoe obozrenie 1990.9, S. 56-58.
- MESSER, R.: Popučiki vtorogo prizyva, Rezension zu: K. Vaginov: Trudy i dni Svistonova, in: Zvezda 1930.4, S. 205-206.
- MOREV, G.: Iz nasledija Konstantina Vaginova. Opyty vremeni i prostranstva, in: Russkaja mysl' 3885.1991, Literaturnoe priloženie Nr. 12.
- NAPPEL'BAUM, I.: Pamjatka o poète, in: Četvertye tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija, Riga 1988, S. 89-95.
- NIKOL'SKAJA, T.; ČERTKOV, L.: Konstantin Vaginov, in: Den' poëzii, Leningrad 1967, S. 77-78.
- NIKOL'SKAJA, T.: O tvorčestve K. Vaginova. Materialy XXII naučnoj studenčeskoj konferencii, Tarty 1967, S. 94-100.
- - - : Vaginov, in: KLÉ, Bd. 9, Moskau 1978, S. 169.
- - - : K. K. Vaginov. Kanva biografii i tvorčestva, in: Četvertye tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija, Riga 1988, S. 67-88.

- NIKOL'SKAJA, T.: Konstantin Vaginov. «Pomnju ja aleksandrijskij zvon...», in: Literaturnoe obozrenie 1989.1, S. 105-107.
- - - : Tragedija čudakov, Vorwort in: K. Vaginov: Kozlinaja pesn'. Trudy i dni Svistonova. Bambočada, Moskau 1989, S. 5-18.
- - - : Konstantin Vaginov. Ego vremja i knigi, Vorwort in: K. Vaginov: Kozlinaja pesn'. Romany, Moskau 1991, S. 3-11.
- PAMJATI KOSTI VAGINOVA, in: Literaturnyj Leningrad 1934.20, S. 3.
- RACHMANOV, L.: K. Vaginov, in: Neva 1982.6, S. 200.
- ROZENTAL', S.: Rezension zu: K. Vaginov: Kozlinaja pesn', in: Krasnaja nov' 1928.10, S. 243-244.
- SERGIEVSKIJ. I.: Rezension zu: K. Vaginov: Kozlinaja pesn', in: Novyj mir 1928.1, S. 284-285.
- ŠINDINA, O.: Nekotorye osobennosti poëtiki rannej prozy Vaginova, in: Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka. Tezisy i materialy konferencii, Leningrad 1990.
- - - : Teatralizacija povestvovanija v romane Vaginova «Kozlinaja pesn'», in: Teatr 1991.11, S. 161-173.
- ŠIROKOV, V.: Poët tragičeskoj zabavy, Nachwort zur Reprintausgabe: K. Vaginov: Opyty soedinenija slov posredstvom ritma, Moskau 1991, S. 1-19.
- TOPOROV, V.: Prostranstvo i tekst, in: ders., Tekst: semantika i struktura, Moskau 1983, S. 274-275.
- URBAN, P.: Konstantin Vaginov - Biographisches Stichwort, in: K. Vaginov: Der Stern von Bethlehem, Berlin 1992, S. 28-30.
- ZAVALIŠIN, Vja.: Proza i stichi Konstantina Vaginova, in: Novyj žurnal 157.1984, S. 283-290.
- ANONYME REZENSION zu: K. Vaginov: Kozlinaja pesn', in: Oktjabr' 1929.1, S. 218-219.
- ANONYME REZENSION zu: K. Vaginov: Kozlinaja pesn'. Trudy i dni Svistonova. Bambočada, in: Literaturnoe obozrenie 1990.8, S. 66.



ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 24 Михаил Булгаков: Ранняя неизвестная проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1981. 254 S. DM 32.-
- 25 Поэт-переводчик Константин Богатырев. Друг немецкой литературы. Редактор-составитель Вольфганг Казак с участием Льва Копелева и Ефима Эткинда. 1982. 316 S. DM 34.-
- 26 Константин Вагинов: Собрание стихотворений. Составление, послесловие и примечания Л. Черткова. Предисловие В. Казака. 1982. 240 S. vergriffen
- 27 Михаил Булгаков: Белая гвардия. Пьеса в четырех действиях. Вторая редакция пьесы «Дни Турбиных». Подготовка текста, предисловие и примечания Лесли Милн. 1983. 152 S. DM 18.-
- 28 Wolfgang Kasack: Die russische Literatur 1945-1982. Mit einem Verzeichnis der Übersetzungen ins Deutsche. 1983. 120 S. DM 15.-
- 29 Михаил Булгаков: Забытое. Ранняя проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1983. 140 S. DM 18.-
- 30 Лев Луни: Завешание Царя. Неопубликованный киносценарий. Рассказы Статьи. Рецензии. Письма. Некрологи. Составление и предисловие Вольфганга Шрика. 1983. 214 S. DM 24.-
- 31 Lev Loseff: On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature. 1984. 278 S. DM 38.-
- 32 Gernot Seide: Die Klöster der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland in Vergangenheit und Gegenwart. 1984. 196 S. vergriffen
- 33 Андрей Платонов: Старик и старуха. Потерянная проза. Составление и предисловие Фолькера Левина. 1984. 216 S. DM 26.-
- 34 Luise Wangler: Vasilij Belov. Menschliche und gesellschaftliche Probleme in seiner Prosa. 1985. 70 S. DM 12.-
- 35 Wolfgang Kasack: Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache. 1. Band. 350 Kurzrezensionen von Übersetzungen 1976-1983. 1985. 160 S. DM 22.- (siehe ATS 50)
- 36 Владимир Линденберг (Челишев): Три дома. Автобиография 1912-1918 гг., написанная в 1920 году. Подготовка текста и послесловие Вольфганга Казака. 1985. 92 S., 16 Abb. DM 16.-
- 37 Renate Schäper: Die Prosa V. G. Rasputins. Erzählverfahren und ethisch- religiöse Problematik. 1985. 294 S. DM 38.-
- 38 Wolfgang Kasack: Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Ergänzungsband. 1986. 228 S. vergriffen (siehe ATS 52)
- 39 Wolfgang Schriek: Ivan Šmelëv. Die religiöse Weltansicht und ihre dichterische Umsetzung. 1987. 321 S., 10 Abb. DM 38.-

M ü n c h e n · V e r l a g O t t o S a g n e r i n K o m m i s s i o n

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 40 Wolfgang Kasack: Bücher – Aufsätze – Rezensionen. Vollständige Bibliographie 1952–1987, anlässlich des sechzigsten Geburtstages zusammengestellt von Irmgard Lorenz. 1987. 102 S. DM 15.-
- 41 Barbara Göbler: A. Adamov und A. und G. Vajner. Aspekte des sowjetischen Kriminalromans. 1987. 104 S. DM 15.-
- 42 Fritz Wanner: Leserlenkung, Ästhetik und Sinn in Dostoevskijs Roman »Die Brüder Karamazov« 1988. 274 S. DM 38.-
- 43 Frank Göbler: Vladislav F. Chodasevič. Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik. 1988. 304 S. DM 38.-
- 44 Tausend Jahre Russische Orthodoxe Kirche. Beiträge von Geistlichen der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland und Wissenschaftlern verschiedener Disziplinen. Herausgegeben von Wolfgang Kasack. 1988. 200 S. DM 28.-
- 45 Die geistlichen Grundlagen der Ikone. Herausgegeben von Wolfgang Kasack. 1989. 204 S., 23 Abb. DM 28.-
- 46 Wolfgang Kasack: Russian literature 1945–1988. Translated by Carol Sandison. 1989. 160 S., 35 Abb. DM 24.-
- 47 Иван Ахметьев: Миниатюры. 1990. 76 S. DM 20.-
- 48 Christopher Hüllen: Der Tod im Werk Vladimir Nabokovs. Terra Incognita. 1990. 252 S. DM 38.-
- 49 Michaela Böhmig: Das russische Theater in Berlin 1919–1931. 1990. 328 S. DM 52.-
- 50 Wolfgang Kasack: Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache. 2. Band: 450 Kurzrezensionen von Übersetzungen 1984–1990. 1991. 286 S. DM 45.-
- 51 Birgit Fuchs: Mensch, Gesellschaft und Religion im Werk Timur Pulatovs. 1992. 100 S. DM 18.-
- 52 Wolfgang Kasack: Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära. 2., neu bearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. 1992. XVIII S. 1508 Sp. DM 98.-
- 53 Frank Göbler: Das Werk Aleksej Konstantinovič Tolstojs. 1992. 447 S. DM 88.-
- 54 Сергей М. Сухопаров: Алексей Кручёных. Судьба будетлянина. Редакция и предисловие Вольфганга Казака. 1992. 166 S., 30 Abb. DM 25.-
- 55 Jan Paul Hinrichs: Verbannte Muse. Zehn Essays über russische Lyriker der Emigration A. Nesselov, G. Ivanov, V. Lebedev, D. Knut, V. Lourié, B. Poplavskij, A. Štejger, V. Perelešin, N. Moršen, I. Elagin. Übersetzt von Th. Hauth. 1992. 144 S. DM 24.-
- 56 Eberhard Reißner: Das russische Drama der achtziger Jahre. 1992. 342 S. DM 52.-
- 57 Daniela von Heyl: Die Prosa Konstantin Vaginovs. 1993. III S. DM 20.-

M ü n c h e n · V e r l a g O t t o S a g n e r i n K o m m i s s i o n

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

Daniela von Heyl - 9783954795246
 Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:30:24AM
 via free access